Б. ТОМАШЕВСКИЙ

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД
1925

ЛЕНГИЗ ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

ЛЕНИНГРАД: Дом Книги, Просп. 25 Октября, № 28. Тел. 132-44, 570-14.
МОСКВА: Тверская, 51. Телефоны 3-92-07, 4-92-31.

Б. ЭЙХЕНБАУМ

ЛЕРМОНТОВ

Опыт историко-литературной оценки

166 стр. Ц. 1 р.

СОДЕРЖАНИЕ: Введение. — Юношеские стихи. — Стихи второго периода (1836—1841). — Проза.

Настоящая работа о творчестве Лермонтова написана одним из виднейших представителей так называемой „формальной школы“ в историко-литературной науке.

Ценность работ формальной школы заключается, главным образом, в разработке методов анализа „формальных и стилистических особенностей“ художественно-литературных явлений, бывших до последнего времени в пренебрежении в русской истории литературы и критике.

С этой же точки зрения ценна и настоящая работа талантливого и ученого исследователя о Лермонтове, главным образом о Лермонтове, как предшественнике общественной сатиры и патетической лирики Некрасова и идейно-реалистической русской прозы 40—70-х годов прошлого века.

Б. ТОМАШЕВСКИЙ

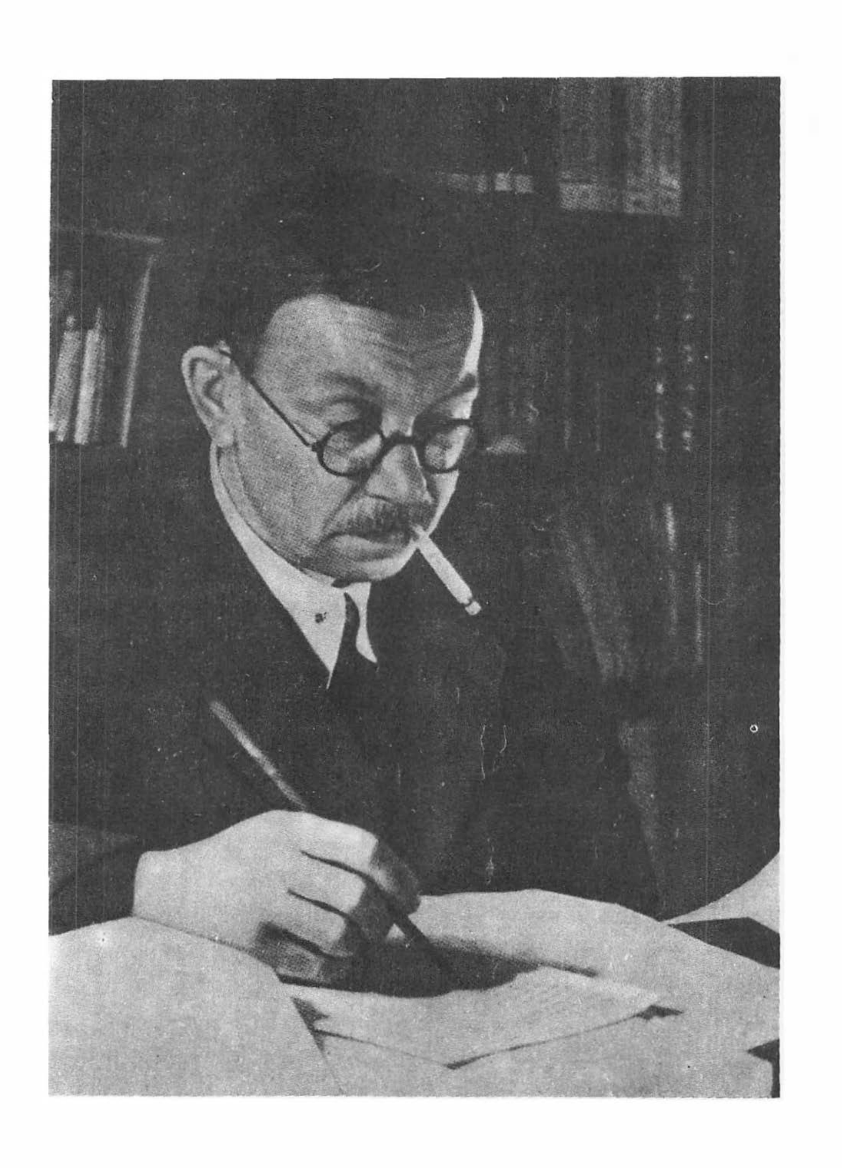
ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

(ПОЭТИКА)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
ЛЕНИНГРАД
1925



Гиз. № 10705. 15.000 экз. Ленинградский Гублит № 11000.



Определение поэтики.

Задачей поэтики (иначе — теории словесности или литературы) является изучение способов построения литературных произведений. Объектом изучения в поэтике является художественная литература. Способом изучения является описание и классификация явлений.

Литература или словесность — как показывает это последнее название — входит в состав словесной или языковой деятельности человека. Отсюда следует, что в ряду научных дисциплин теория литературы близко примыкает к науке, изучающей язык, т.-е. к лингвистике. Имеется целый ряд, так сказать, пограничных научных проблем, которые можно одинаково отнести как к проблемам лингвистики, так и к проблемам теории литературы. Однако, имеются специальные вопросы, принадлежащие именно поэтике. Языком, словом мы пользуемся постоянно в общежитии в целях человеческого общения. Практическая сфера применения языка, это — обыденные „разговоры". В разговоре язык является средством сообщения, и наше внимание и интересы обращены исключительно на сообщаемое, „мысль", — словесной же формулировке мы обычно уделяем внимание лишь постольку, поскольку стремимся точно передать собеседнику наши мысли и наши чувства, и для этого подыскиваем выражения, наиболее соответствующие мысли и эмоциям. Выражения творятся в процессе произнесения и забываются, исчезают после того, как достигают цели — внушения слушателю требуемого. В этом отношении практическая речь не повторима, ибо она живет в условиях ее создания, ее характер и форма определяются обстоятельствами данного разговора, взаимоотношением говорящих, степенью их взаимного понимания, возникающими в процессе разговора интересами и т. п. Поскольку неповторимы в целом условия, вызывающие разговор, — постольку неповторим и самый разговор. Но в словесном творчестве имеются и такие словесные конструкции, значение которых не зависит от обстоятельств их произнесения, формулы, которые, раз возникнув,

не отмирают, повторяются и сохраняются с тем, что могут быть снова воспроизведены и при новом воспроизведении не теряют своего первоначального значения. Такие *фиксированные*, сохраняемые словесные конструкции мы называем литературными произведениями. В элементарной форме всякое удачное выражение, запомнившееся и повторяемое, является литературным произведением. Таковы изречения, пословицы, поговорки и т. п. Но обычно под литературными произведениями подразумеваются конструкции несколько большего объема.

Закреплять систему выражений произведения — иначе говоря, его *текст* — можно различно Можно закреплять речь в письменной форме или печатной — тогда мы получаем письменную литературу; возможно запоминание текста наизусть и изустная передача его — тогда мы получаем устную литературу, получающую свое развитие главным образом в среде, не знающей письменности. Так называемый фольклор — народная изустная литература — сохраняется и возникает преимущественно в слоях, чуждых грамотности.

Таким образом литературное произведение обладает двумя свойствами: 1) независимостью от случайных бытовых условий произнесения [1]) и 2) закрепленной неизменностью текста. Литература есть самоценная, фиксированная речь.

Самый характер этих признаков показывает, что твердой границы между речью практической и литературой нет. Часто мы фиксируем свою практическую речь — имеющую случайный и временный характер — по условиям ее передачи собеседнику. Мы пишем письмо тому, к кому не можем непосредственно обратиться с живой речью. Письмо может быть литературным произведением, но может им и не быть. С другой стороны, литературное произведение может остаться незафиксированным; создаваясь в момент его воспроизведения (импровизиция), оно может исчезнуть. Таковы импровизированные пьесы, стихи (экспромты), ораторские речи и т. п. Играя в человеческой жизни ту же роль, что и чисто литературные произведения, исполняя их функцию и принимая на себя их значение, эти импровизации входят в состав литературы, несмотря на свой случайный, преходящий характер. С другой стороны, и независимость литературы от условий ее возникновения следует понимать ограничитильно: не надо забывать, что всякая литература неизменна лишь в более или менее широких пределах исторической эпохи и понятна для слоев населения определенного культурного и социального уровня. Не буду умножать примеров пограничных языковых явлений; я хочу этими примерами лишь указать

---

[1]) Взаимоотношение между литературой и произнесением будет выяснено в дальнейшем.

на то, что в науках, подобных поэтике, нет нужды стремиться строго юридически разграничить изучаемые области, нет необходимости подыскивать математических или естественнонаучных определений. Достаточно, если имеется ряд явлений, несомненно принадлежащих к изучаемой области, — наличие же явлений только *более* или *менее* обладающих отмеченным признаком, так сказать стоящих на границах изучаемой области, не лишает нас права изучать эту область явлений и не может порочить избираемого определения.

Область литературы не едина. В литературе мы можем наметить два обширных класса произведений. Первый класс, к которому принадлежат научные трактаты, публицистические произведения и т. д., обладает всегда явной, безусловной, объективной целью высказывания, лежащей вне чисто-литературной деятельности человека. Научный или учебный трактат имеет целью сообщить объективное знание о чем-либо действительно существующем, политическая статья имеет целью побудить читающего к какому-нибудь действию. Эта область литературы именуется *прозой* в широком смысле этого слова. Но существует литература, не обладающая этой объективной, на поверхности лежащей явной целью. Типичной чертой этой литературы являются трактовка предметов вымышленных и условных. Если даже автор и имеет цели сообщения читателю научной истины (популярно-научные романы) или воздействовать на его поведение (агитационная литература), то делается это *посредством* возбуждения иных интересов, замкнутых в самом литературном произведении. В то время, как в прозаической литературе объект непосредственного интереса везде лежит вне произведения, — в этой второй области интерес направлен на самое произведение. Эта область литературы именуется — в широком смысле *поэзией*.

Интерес, пробуждаемый в нас поэзией, и чувства, возникающие при восприятии поэтических произведений, психологически родственны интересу и чувствам, возбуждаемым восприятием произведений *искусства*, музыки, живописи, танца, орнамента, — иначе говоря, этот интерес является эстетическим или художественным. Поэтому поэзия именуется также *художественной литературой*, в противоположность прозе — *нехудожественной литературе*. Этими терминами мы и будем пользоваться преимущественно, в виду того, что слова „поэзия“ и „проза“ имеют еще другое значение, которым мы часто будем пользоваться в дальнейшем изложении.

Дисциплина, изучающая конструкцию нехудожественных произведений, называется *реторика*; дисциплина, изучающая конструкцию художественных произведений — *поэтика*. Реторика и поэтика слагаются в общую теорию литературы.

Не одна поэтика изучает художественную литературу. Существует ряд иных дисциплин, изучающих тот же самый объект. Дисциплины эти отличаются друг от друга подходом к изучаемым явлениям.

Исторический подход к художественным произведениям дает история литературы. Историк литературы изучает всякое произведение как неразложимое, целостное единство, как индивидуальное и самоценное явление в ряду других индивидуальных явлений. Анализируя отдельные части и стороны произведения он стремится лишь к пониманию и интерпретации целого. Это изучение восполняется и объединяется историческим освещением изучаемого, т.-е. установлением связей между литературными явлениями и их значения в эволюции литературы. Таким образом историк изучает группировку литературных школ и стилей, их смену, значение традиции в литературе и степень оригинальности отдельных писателей и их произведений. Описывая общий ход развития литературы, историк интерпретирует это различие, обнаруживая причины данной эволюции, заключающиеся как внутри самой литературы, так и в отношении литературы к иным явлениям человеческой культуры, в среде которых литература развивается и с которыми находится в постоянных взаимоотношениях: История литературы является отраслью общей истории культуры.

Иной подход — теоретический. При теоретическом подходе литературные явления подвергаются *обобщению*, а потому рассматриваются не в своей индивидуальности, а как результаты применения общих законов построения литературных произведений. Каждое произведение сознательно разлагается на его составные части, в построении произведения различаются *приемы* подобного построения, т.-е. способы комбинирования словесного материала в художественные единства. Эти приемы являются прямым объектом поэтики. Если внимание обращено на исторический генезис, на происхождение этих приемов, то мы имеем *историческую поэтику*, которая прослеживает исторические судьбы таких изолируемых в изучении приемов [1]).

Но в *общей поэтике* изучается не происхождение поэтических приемов, а их *художественная функция*. Каждый прием изучается с точки зрения его художественной целесообразности, т.-е. анализируется, зачем применяется данный прием и какой художественный эффект им достигается. В общей поэтике функциональное изучение литературного приема и является руководящим принципом в описании и классификации изучаемых явлений.

---

[1]) Если генезис приемов и произведений рассматривается в пределах индивидуального творчества, мы имеем „психологию творчества“, решающую вопросы, как и почему данный писатель творил.

Здесь мы будем касаться только вопросов общей поэтики.

Наконец — имеется еще один подход к литературным произведениям — представленный в *нормативной поэтике* Задачей нормативной поэтики является не объективное описание существующих приемов, а оценочное суждение о них и предписание тех или иных приемов как единственно закономерных. Нормативная поэтика имеет целью научить, как следует писать литературные произведения. Каждая литературная школа имеет свои взгляды на литературу, свои правила и, следовательно, — свою нормативную поэтику. Литературные кодексы, выражающиеся в литературных манифестах и декларациях, в направленческой критике, в исповедываемых различными литературными кружками системах убеждений, и представляют собою различные формы нормативной поэтики. История литературы является отчасти вскрытием реального содержания нормативной поэтики, определяющей бытие отдельных произведений и эволюцию этого содержания в сменах литературных школ.

То, что называлось „поэтикой“ к началу XIX века, представляло собою смешение проблем общей и нормативной поэтики. „Правила“ не только описывались, но и предписывались. Эта поэтика в сущности была нормативной поэтикой французского классицизма, установившейся в XVII веке и господствовавшей в литературе на протяжении двух веков. При относительной медленности литературной эволюции эта поэтика могла казаться незыблемой для современников, и ее требования могли казаться присущими самой природе словесного искусства. Но в начале XIX века произошел литературный раскол между классиками и романтиками, возглавлявшими новую поэтику; за романтизмом пришел натурализм; затем символизм, футуризм и т. д. Быстрая смена литературных школ, особенно заметная в настоящее время, являющееся революционным во всех областях человеческой культуры, доказывает иллюзорность стремления найти всеобщую нормативную поэтику. Всякая литературная норма, выдвигаемая одним течением, обычно встречает отрицание в противоположной литературной школе. Несмотря на то, что каждая литературная школа обычно претендует на то, что именно ее эстетические принципы являются общеобязательными, — с падением литературного влияния школы падают и ее принципы, заменяемые новыми в новом течении, приходящем на смену старого Строить сейчас какую бы то ни было нормативную поэтику, претендующую на устойчивость, — нельзя, так как кризис искусства, выражающийся в быстрой смене литературных течений и в изменяемости их, еще не миновал.

Здесь мы не будем ставить себе нормативных задач, довольствуясь объективным описанием литературного материала.

В выборе материала мы будем обращаться, главным образом, к литературе XIX века, как наиболее близкой нам. Мы будем по возможности избегать обращения к литературному материалу до XVII века, ибо именно с XVII века в Европе начинается история новой литературы, начинается непрерывная передача литературной традиции из поколения в поколение, и лишь немногие произведения, созданные раньше, оказывают свое воздействие на творчество позднейших эпох, да и эти произведения (как, например, античная литература, литература восточных народов) настолько видоизменяются, преломляясь сквозь условную интерпретацию новейшего времени, что трудно говорить о непосредственном и целостном их воздействии на литературную традицию.

I. Элементы стилистики.

Речь художественная и речь практическая.

В обиходе слово обычно играет роль средства передачи сообщений, т.-е. имеет коммуникативную функцию. Целью говорения является внушение собеседнику нашей мысли. Имея обычно возможность проверять, насколько нас понимает собеседник, мы относимся небрежно к выбору и конструкции фраз, довольствуясь любой формой выражения, лишь бы быть понятыми. Самое выражение временно, случайно, всё внимание направлено на сообщение. Речь является случайным спутником сообщения, и если сообщение можно передать мимикой или жестом, то мы равноправно со словом пользуемся этими средствами. Кивок головы, движение руки часто заменяют выражение и являются органическими элементами диалога (сравн. ремарки в драматических пьесах, указывающие, какой мимикой или жестом актер должен восполнять текст реплик).

Другое дело в произведениях литературы, которые целиком состоят из фиксированных выражений. В этих произведениях замечается своеобразная культура выражения, особая внимательность в подборе слов и в их расположении. Внимание, обращенное на самое выражение, гораздо выше, чем в обиходной практической речи. Выражение является неотъемлемой частью заключающегося в нем сообщения. Это повышение внимания по отношению к выражению называется *установкой на выражение.* При восприятии такой речи мы невольно *ощущаем выражение,* т.-е. обращаем внимание на входящие в выражение слова и на их взаимное расположение. Выражение в некоторой степени становится самоценным.

Речь, в которой присутствует установка на выражение, называется *художественной* в отличие от обиходной *практической,* где этой установки нет.

Однако, было бы ошибочным полагать, что художественная речь свойственна только художественному произведению. Сущность художественного произведения не в характере отдельных выражений,

а в сочетании их в некоторые единства, *в художественной конструкции словесного материала.* Принципы объединения, конструирования произведения могут не находиться ни в какой связи с качеством выражения.

С другой стороны, в обиходе сплошь и рядом мы употребляем фразы с определенным упором на выражение, с подчеркиванием словесной структуры отдельных слов и оборотов. Очень часто в обыденном разговоре мы, так сказать, „показываем“ нашу речь, обращая внимание собеседника именно на наш способ выражаться.

Понятия художественная речь и речь художественного произведения не совпадают. Художественная речь может быть и вне литературы, — с другой стороны, можно вообразить произведение со „стертым“, неощутимым языком.

Однако, поскольку художественная речь преимущественно присутствует в художественном произведении, постольку не безразлично при анализе художественной литературы учитывать свойства художественной речи.

Изучение свойств художественной речи всецело принадлежит лингвистике, науке, изучающей человеческую речь во всех ее проявлениях. В частности проблемы, к которым мы подходим, относятся к области стилистики, изучающей индивидуальные формы речи. Если же мы всё же здесь, в поэтике, касаемся этих вопросов, то происходит это по двум причинам:

1) Учет основных явлений, сопутствующих установке на выражение, совершенно необходим для понимания конструкции художественных произведений, и поэтому стилистика является необходимым введением в поэтику. Проблемы стилистики являются специфическими проблемами художественной литературы.

2) Возникли эти вопросы в недрах старинных поэтик и реторик, и традиционно относились не к лингвистике, а к теории литературы, почему и в преподавании словесных наук они входили обычно не в систему лингвистических наук, а в систему наук о литературе.

Итак — в этой вводной главе в поэтику мы коснемся основных вопросов, связанных с созданием ощутимого выражения, способов *индивидуализации* речи, т.-е. способов построения из общего языкового материала речи, характерной для данного произведения или автора; на-ряду с этим мы постараемся учесть — какой эффект в восприятии достигается этими приемами построения речи.

Классификация проблем стилистики.

Всякая речь состоит из слов, организованных во фразовые единства. Изучая выражение, мы должны обратить внимание на выбор самых слов и на способ их объединения.

Вопрос о выборе отдельных слов, входящих в состав художественной речи, рассматривает *поэтическая лексика.* Она изучает *словарь* произведения и пользование этим словарем — оттенки значений, влагаемых автором в употребляемые им слова, и комбинирование этих значений.

Поэтический синтаксис рассматривает способ сочетания отдельных слов в предложения, т.-е. так называемые *обороты речи*; при этом учитывается выразительное значение этих оборотов.

Следует принять во внимание, что иногда выразительность речи достигается путем *звукового подбора* словесного материала. Из равновозможных выражений избирается то, самое звучание которого, независимо от значения слов, является ощутимым и значущим свойством речи. Часть стилистики, изучающей принципы звуковой организации речи, именуется *эвфонией.*

Поэтическая лексика, поэтический синтаксис и *эвфония* и являются тремя отделами, исчерпывающими проблемы поэтической стилистики.

Поэтическая лексика.

Наша речь представляет собой расчлененный звуковой поток. Звуки объединяются в некоторые единства, сочетающиеся в свою очередь между собою. Наименьшие звуковые единства, ощущаемые нами как отдельные члены речи, есть слова. В произношении мы выделяем слова из фраз, делая на каждом слове более или менее сильное ударение. В письме мы слово от слова отделяем пробелом. Таким образом уже механизм нашей устной и письменной речи дает нам представление о словах, как некоторых самостоятельных единствах. Но в основе нашего механического членения лежат представления, связываемые нами с речевым процессом Каждое слово является центром особого представления, отдельного элемента мысли, заключенной в речи. Только слово в целом вызывает самостоятельное представление — части слова такого представления не вызывают [1]). Возьмем предложение „Сегодня хорошая

[1]) Следует отметить, что слово, выделяемое путем осмысления фразы, не всегда своими границами совпадает с членением произносительным или графическим. Например, „в лесу“ произносится в одно слово, пишется в два. Слово „не знаю“ звучит, как одно, пишется как два слова. В смысловом отношении „не знаю“ так же относится к „знаю“, как „незнание“ к „знание“ меж тем в первом случае мы имеем два графических слова против одного, во втором — одно против одного. Там, где необходимо различить, про какой способ членения идет речь, различают слово фонетическое (раздельно произносимое), слово графическое (которое отдельно пишется) и слово семантическое (имеющее отдельное значение).

Возможны случаи, когда семантическое слово слагается из нескольких фонетических и графических слов. Таковы сложные имена и термины: Нижний-Новгород, Большая Медведица, железная дорога. В этих сочетаниях не два центра ооразования представления, а по одному на каждую словесную группу.

погода". Первое слово вызывает в нас временные представления. Сопоставляя это с фразой — „Сегодня я иду в театр", мы видим, что это представление о времени обще обеим фразам, и носитель этого общего представления есть слово „сегодня". Слово „хорошая" вызывает в нас представление о чувстве удовлетворения (ср. „хорошая книга") и т. д. Но сами по себе части этих слов никаких представлений не вызывают: например, звуки „хоро..." или „... года" — бессмысленны, и подобозвучащие слова „хорошая", „хороним", „хоромы", „погода", „два года" по своим значениям не сравнимы. Таким образом во фразе слово всегда соединено с определенным значением, имеет свой смысл. Отсюда не следует, что этим значением слово обладает само по себе. Слов вне фразы не существует, — отдельные слова мы встречаем только в словарях. Но учимся языку и свыкаемся с языком мы не по словарям, а в живой речи, т.-е. воспринимая фразы. Точное значение слово имеет только во фразе. Достаточно переместить слово из одного словосочетания в другое, чтобы значение его несколько изменилось „Хорошая погода", „хорошая трепка" — здесь слово „хорошая" значит весьма разное. „Сегодня хорошая погода", „сегодня воскресенье", „сегодня я иду в театр", — слово „сегодня" здесь имеет три значения: в первом случае оно обозначает неопределенный промежуток времени, ныне длящийся и по всей вероятности выходящий за временные пределы дня („сейчас хорошая погода и, вероятно, весь день будет хорошая погода"), во втором случае мы имеем точный промежуток времени, продолжающийся ровно 24 часа, в третьем случае — только небольшой промежуток времени, входящий в сегодняшний день (например: „в театр я иду вечером, в 8 часов"). В каждой фразе слово имеет свои смысловые ассоциации. Если мы искусственно выделяем слово и сосредоточиваем на нем свое внимание, то вместо точного значения мы получаем множество *возможных*, потенциальных смысловых ассоциаций. Эти смысловые ассоциации напоминают сродство химического атома Атом водорода — не есть какая-то химическая реальность. Отдельно он в природе не существует. Но, соединившись с другим атомом водорода, он даст газ — водород, в других соединениях он даст воду, в других — нашатырь и т. д. В некоторые же соединения он войти не способен. Точно так же и слово — в одни соединения оно входит и дает смысл, в другие — оно не способно войти. Анализируя эти ассоциации — то, что мы чувствуем, думая об отдельном слове — мы иногда находим общее в его смысловых возможностях Это общее мы называем „*основным значением*". Иногда этих значений может быть несколько. Например, слово „земля" может обозначать и планету, на которой мы живем, и почву, по которой мы ходим (в этом смысле в фантастических романах, рисующих жизнь

на иных планетах, можно прочесть, что на Марсе ходят по земле), и то, из чего эта земля состоит („жирная, тощая земля", „химический состав земли") и, наконец, некоторую территорию („и земли отдавал в залог", „открывать новые земли"). Видоизменение этих первичных значений, признаки, возникающие при осмыслении слова во фразе — являются *вторичными признаками значения*. Кроме того, со словом ассоциируется и представление о *лексической среде*, в которой оно употребляется; иные слова являются принадлежностью отдельных социальных групп (слова городские, „интеллигентские", крестьянские), или этнических (диалекты, областные слова и т. п.), или возникают в определенной бытовой обстановке (слова „официальные", вульгарные, фамильярные, технические), или употребляются в определенных родах литературы (газетный лексикон, „поэтические слова", „прозаические" и т. п.); это представление о лексической среде дает *лексическую окраску* слова.

Из всех потенциальных смысловых ассоциаций слова некоторыми мы пользуемся преимущественно, к другим прибегаем сравнительно редко. Если мы соединяем слова по этим излюбленным, привычным ассоциациям, мы получаем *шаблонные фразы* — типичная форма обыденной речи, вызываемой обыкновенными, привычными, повторяющимися бытовыми обстоятельствами.

Обычный способ создания художественной речи, это — употребление слова в необычной ассоциации. Художественная речь производит впечатление некоторой новизны в обращении со словами, является своеобразным новообразованием. Слово как бы получает новое значение (вступает в новые ассоциации). При повторении аналогичных конструкций эта новизна может исчезнуть, мы можем привыкнуть к такому употреблению слова, и оно может войти в обиход с новым значением. Законы образования новых значений имеют много аналогичного с законами образования поэтической речи и обычно на каждый прием художественного словоупотребления можно привести аналогичные примеры из истории языка, которые показывают, как слово приобретало в языке новые значения под действием тех же законов.

В основе поэтической лексики лежит подновление словесных ассоциаций

Это подновление может достигаться путем перемещения слова в необычную лексическую среду или путем придания слову необычного значения. Эти два способа подновления лексики мы и рассмотрим.

1. Отбор слов различной языковой среды.

1) *Варваризмы.* Варваризмом именуется внедрение в связную речь слов чужого языка. Наиболее простым случаем является внедрение иностранного слова в неизмененной форме. Вот несколько примеров из „Евгения Онегина“.

Вот мой Онегин на свободе;
Острижен по последней моде;
Как Dandy лондонский одет;
И наконец увидел свет.

Или:

Никто бы в ней найти не мог
Того, что модой самовластной
В высоком Лондонском кругу
Зовется vulgar. Не могу...
Люблю я очень, очень это слово,
Но не могу перевести....

Или:

Она казалась верный снимок
Du comme il faut (Шишков, прости:
Не знаю, как перевести)...

Или:

Приходит муж. Он прерывает
Сей неприятный tête-à-tête.

Эти варваризмы мотивированы Пушкиным невозможностью перевести, т.-е. отсутствием соответствующего слова в русском языке. Однако, не только этим объясняется их присутствие. Если французские термины, привычные в образованном кругу русского общества 20-х годов, пользовавшемся и в обиходе французским языком, и замещали свободно отсутствующие в русском языке слова tête-à-tête, comme il faut [1]), то слова английские немедленно вызывают представления о том языке, из которого они заимствованы („как dandy *лондонский*“, „в высоком *лондонском* кругу“), и их значение дополняется представлением о быте и нравах того народа, у которого они заимствованы.

---

[1]) Сравни в «Горе от ума»:

«Ну как перевести Мадам и Мадмуазель,
Ужли сударыня!!...

Сравни

Как быстрота, он не остыл —
Ты верен здесь, Джон Рид,
Сказав про то, что видел ты:
— Very good speed!

Н. Тихонов.

Если речь густо насыщена варваризмами, то произведение называется „*макароническим*". В макароническом стиле написано Мятлевым большое произведение „Сенсации и замечания г-жи Курдюковой за границею, дан л'этранже" (1814).

Утро ясно *иль фе бо;*
Дня светило, *лё фламбо,*
Солнце по небу гуляет,
И роскошно освещает
Эн швейцарский *пейзаж,* —
То-есть: фермы, *дэ вилаж,*
Горы вечно снеговые,
И озера голубые,
На которых, *ж'имажин,*
Пироскаф, и не один, —
И пастушечки, *бержеры;*
Кель туалет! Что за манеры!
Что за складки *а ля шаль!*
Маленький *шапо дэ пайль,*
По-колено только юбки —
Театральные голубки;
Одним словом, *с'э шарман!*
Но не знаю я, *коман*
Путь умнее бы направить,
Чтобы *дэ ла Свис* составить
Юн идэ почти *комплет...*

Здесь Мятлев, имитируя типичный для эпохи говор, перемешивающий русские слова с французскими, достигает особого комического эффекта неожиданностью словесных сочетаний.

Обычно варваризмы вводятся не в чистом, неизменном виде, а в усвоенном русской фонетикой и морфологией, т.-е. звуки иностранного языка заменяются соответствующими русскими, иностранные суффиксы также заменяются русскими.

Французское слово résignation превращается в русское „резиньяция" (у Тургенева), английское fashionable в „фешенебельный" и т. д.

Чаще всего варваризмы встречаются именно в такой усвоенной языком форме. Например:

„Когда бы ты взглянул на нее, одетую в легкое платье, окруженную благовонной розовой атмосферой, веющей с *кассолета,* ты бы назвал ее воздушною полубогиней Пери...“

(Марлинский.)

„Все это придало всей квартире вид *ложемента* богатой дамы demi-monde'a, получающей вещи зря и без толку“.

(Лесков.)

Функции варваризмов различны. Иногда варваризмы употребляются в поисках точного термина, отсутствующего в русском языке. Иной раз русское слово заменяется иностранным, чтобы освободить понятие от посторонних ассоциаций, связанных с русским словом (иностранные слова, не бытующие в русском языке, этих ассоциаций не имеют и звучат как более точное обозначение понятия), или привлечь внимание новизной выражения. Часто варваризмы употребляются для придания *местного колорита* речи. Таковы, например, кавказские термины в описаниях Кавказа:

„Турецкая *шаль* обвивала под исподом надетый *архалук* из букетовой *термаламы.* Красные *шальвары* скрывались в верховые желтые сапоги с высокими каблуками“ (*Марлинский.* Сравни кавказские термины в поэме Пушкина „Кавказский Пленник“ и у Лермонтова).

Этот „экзотизм“ создается как варваризмами, так и собственными именами, накопление которых создает впечатление чего-то чуждого русскому быту:

От Рущука до старой Смирны,
От Трапезунда до Тульчи,
Скликая рать на праздник жирный
Толпой ходили палачи.

(Пушкин.)

Барон д'Ольбах, Марле, Гальяни, Дидерот
Энциклопедии скептический причёт.

(Пушкин.)

Но там, среди уединенья
Долин, таящихся в горах,
Гнездятся и балкар, и бах,
И абазех, и камуцинец,
И корбулак, и албазинец,

И чичереец, и шапсук.
Пищаль, кольчуга, сабля, лук,
И конь, соратник быстроногий —
Их и сокровища и боги.

(*Жуковский.*)

Иногда это делается для подновления звукового состава речи, поскольку иностранные слова и имена выделяются своими звуками из контекста. Таков последний пример. Ср.:

Вдоль потоков по равнинам,
Шли вожди от всех народов,
Шли чоктосы и команты,
Шли шошоны и мэндэны,
Дэлавэры и могоки,
Черноногие и поны.
Оджибвеи и, докоты,
Шли к горам Большой Равнины,
Пред лицом Владыки Жизни.

(*Бунин:* „Песнь о Гайявате“ перев. из Лонгфелло.)

К числу варваризмов следует отнести так называемые „кальки“, т.-е. буквальные переводы иностранных выражений, вроде „иметь место“ (avoir lieu), „сделать знакомство“ („faire la connaissance“ „выглядит из себя“ („sieht aus sich“).

Сравни:

Брось, Мери, ей воды в лицо.

(*Пушкин:* „jette de l'eau“.)

Среди этих варваризмов следует отличать сознательно образованные от тех, которые привычны для языка автора (воспитанного на иностранном языке), и которые являются варваризмами по происхождению, а не по функции.

Как особый вид варваризмов следует отметить употребление иностранных суффиксов для русских словообразований. Так суффикс „изм“ на-ряду с иностранными „реализм“, „атеизм“ дает „большевизм“, суффикс „ат“ на-ряду с „секретариат“ дает „старостат“ (совет старост). И здесь следует отличать суффиксы, усвоенные языком, от суффиксов, ощущаемых как иностранные.

По мере повторяемости варваризмы усваиваются языком и перестают быть *стилистическими варваризмами*, превращаясь в слова иностранного происхождения, заимствованные в различные эпохи культурных сношений у других народов: у греков

(„акафист“, „исполать“ и др. слова культового назначения; позднейшего происхождения через западно-европейские языки — научная терминология — „география, логика, телефон“), у тюркских народов („колпак“), у французов („интерес“, „консервировать“ — последнее слово с немецким суффиксом), у итальянцев (преимущественно термины музыки: „серенада“, „соната“, „опера“), у немцев („ранец“, „штык“, „флигель“, „бухгалтер“, „ратуша“ — последнее собственно искаженное голландское: „rathuis“) и т. д.

В зависимости от языка, откуда заимствуются варваризмы, они делятся на галлицизмы (французского происхождения), германизмы (немецкого происхождения), полонизмы (польского происхождения) и т. д.

Термины эти, характеризующие лексические варваризмы, применяются также и к синтаксическим конструкциям, заимствованным из иностранных языков. Об этом см. ниже в „поэтическом синтаксисе“.

В русской литературе иногда возникало гонение на варваризмы, которые заменялись новообразованиями, „руссицизмами“; особенно памятна деятельность Шишкова, про которого Бенедиктов пишет

Восстань, возрадуйся, Шишков!
Не так твои потомки глупы;
В них руссицизм твоей души,
Твои родные „мокроступы“
И для визитов хороши.
Зачем же всё в чужой кумирне
Молиться нам? — Шишков! Ты прав,
Хотя — увы! — в твоей „ходырне“
Звук русский несколько дырав.
Тебя ль не чтить нам сердца вздохом
В проезд визитный бросив взгляд
И зря, как грязно-бородат
Маркер трактирный с „шаропёхом“
Стоит, склонясь на „шарокат“.

(„Послание о визитах“.)

2) *Диалектизмы.* Диалектизмами именуются заимствования слов из говоров того же языка. Являясь по природе теми же варваризмами (поскольку границы между диалектами и языками не могут быть установлены точно), они отличаются лишь тем, что берут слова из говоров более знакомых и преимущественно не литературных, т.-е. не обладающих своей письменной литературой. При этом следует различать два случая: использование говоров этнических групп, или областных („провинциализмы“), и использование говоров отдельных социальных групп.

„Провинциализмы“ употребляются обычно для придания „местного колорита“ выражению. Кроме того, учитывая тот факт, что провинциализмы берутся из говоров лиц далеких от литературной культуры, здесь мы везде замечаем некоторое „снижение“ языка, т.-е. пользование формами речи, пренебрегаемыми в говоре среднего „литературно-образованного“ человека.

Эти провинциализмы широкой струей влились в русскую литературу в 30-ых годах в произведениях Даля, Погорельского и особенно Гоголя.

„И так всю беду эту свалили мы с плеч долой, спокутковали, как говорят на Украине“ *(Даль).*

„Итак, казак мой откинулся от дивчины, с которой было женихался...“ *(Даль).*

Этими украинизмами или малоруссизмами Даль в цитируемых примерах не только старается передать местный колорит происходящего, но также имитирует *сказовую манеру* вымышленного рассказчика-украинца: „Я сказал уже, что дело было на Украине, пусть же не пеняют на меня, что сказка моя пестра украинскими речами. Сказку эту прислал мне тож казак: Грицько Основьяненко, коли знавали его“. *(Даль.* „Ведьма“.) Точно так же Гоголь мотивирует украинизмы говором рассказчика Рудого Панька.

Несколько иную функцию имеют заимствования из говоров различных социальных групп. Таково, например, характерное использование так называемого „мещанского говора“, т.-е. говора городских слоев, занимающих промежуточное положение между слоями, пользующимися литературным языком, и слоями, говорящими на чистом диалекте

Купеческие персонажи в комедиях Островского обычно пользуются мещанским говором.

Обращаясь к мещанскому говору, писатели обычно отмечают следующую особенность лексики: мещанские слои тяготеют к усвоению чисто литературных слов („образованных“), но, усваивая их, коверкают и переосмысляют.

Такое изменение слова с его переосмыслением именуется *народной этимологией.* Произведения, пользующиеся лексикой мещанских говоров, обычно широко употребляют лексику народных этимологий. Например:

„Бальзаминова. Вот что, Миша, есть такие французские слова, очень похожие на русские; я их много знаю, ты бы хоть их заучил когда на досуге. Послушаешь иногда на именинах, или где на свадьбе, как молодые кавалеры с барышнями разговаривают, — просто прелесть слушать.

Бальзаминов. Какие же это слова, маменька? Ведь как знать, может быть они мне и на пользу пойдут.

Бальзаминова. Разумеется на пользу. Вот послушай! Ты всё говоришь: „Я гулять пойду!“ Это, Миша, не хорошо. Лучше скажи: „Я хочу проминаж сделать!“

Бальзаминов. Да-с, маменька, это лучше. Это вы правду говорите! Проминаж лучше.

Бальзаминова. Про кого дурно говорят, это — мараль.

Бальзаминов. Это я знаю.

Бальзаминова. Коль человек или вещь какая-нибудь не стоит внимания, ничтожная какая-нибудь, — как про нее сказать. Дрянь? Это как-то неловко. Лучше по-французски: „Гольтепа“.

Бальзаминов. Гольтепа. Да, это хорошо.

Бальзаминова. А вот, если кто заважничает, очень возмечтает о себе и вдруг ему форс-то собьют, — это „асаже“ называется.

Бальзаминов. Я этого, маменька, не знал, а это слово хорошее. Асаже, асаже...“ *(Островский.* „Свои собаки грызутся — чужая не приставай“.)

„Сел тут левша за стол и сидит, а как чего-нибудь по-аглицки спросить — не умеет. Но потом догадался: опять просто по столу перстом постучит, да в рот себе покажет, — англичане догадываются и подают, только не всегда того, что надобно, но он что ему не подходящее не принимает. Подали ему ихнего приготовления горячий студинг в огне; — он говорит: это я не знаю, чтобы такое можно есть, и вкушать не стал — они ему переменили и другого кушанья поставили. Также и водки их пить не стал, потому что она зеленая — вроде как будто купоросом заправлена, а выбрал, что всего натуральнее, и ждет курьера в прохладе за баклажечкой.

А те лица, которым курьер нимфозорию сдал, сию же минуту ее рассмотрели в самый сильный мелкоскоп и сейчас в публицейские ведомости описания, чтобы завтра же на всеобщее известие клеветон вышел“. *(Лесков.* „Левша“. Сказ о Тульском косом Левше и о стальной блохе.)

Здесь своеобразная лексика служит, во-первых, для создания *характеристичного сказового фона.* Самой лексикой (а также и синтаксисом) характеризуется рассказчик. С другой стороны „народные этимологии“ дают простор для смысловых сопоставлений („клеветон“ равняется фельетон и т. д.), производящих комический эффект. Особенно богат этими новообразованиями, мотивированными „народной этимологией“, язык Лескова: „Аболон полведерский“, „буреметры“, „ажидация“, „верояция“, „укушетка“, „водоглаз“, „тугамент“, „Граф Кисельвроде“, „Твердиземное море“, „долбица умножения“ и т. п.

К области разновидностей диалектизмов следует отнести также употребление лексики профессиональных групп, а также говоров,

возникающих в известной бытовой обстановке — так называемых жаргонов (воровской жаргон, уличный „argot“ и т. п.). Примеры подобного рода диалектизмов можно найти в морских рассказах Станюковича, в босяцких рассказах Максима Горького и т. д Вот образец имитации профессиональной лексики (медицинской) в одном из ранних рассказов Чехова:

„*Роман доктора*. Если ты достиг возмужалости и кончил науки, то recipe: feminam unam и приданого quantum satis. Я так и сделал: взял feminam unam (двух брать не дозволяется) и приданого. Еще древние порицали тех, которые, женясь, не берут приданого (Ихтиозавр, XII, 3). Я прописал себе лошадей, бельэтаж, стал пить vinum gallicum rubrum и купил себе шубу за 700 рублей. Одним словом, зажил lege artis. Её habitus не плох. Рост средний. Окраска накожных покровов и слизистых оболочек нормальна, подкожноклетчатый слой развит удовлетворительно. Грудь правильная, хрипов нет, дыхание везикулярное. Тоны сердца чистые. В сфере психических явлений заметно только одно уклонение: она болтлива и криклива. Благодаря ее болтливости я страдаю гиперестезией правого слухового нерва“ и т. д.

К жаргонизмам примыкают и так называемые „вульгаризмы“, т.-е. употребление в литературе грубых слов просторечия („сволочь“, „стерва“ и т. д.).

3) *Архаизмы*. Архаизмами называются слова устаревшие, вышедшие из употребления.

Примером накопления архаизмов, заимствованных из лексики XVIII века, может служить следующее стилизованное под XVIII век письмо Горбунова: „Присылаемая при сем персона сукцессора в надлежащей конфиденции находиться у вас имеет и никому генерально оную не объявлять и от подлых всячески скрывать надлежит, дабы какой бездельный и мизерабельный человек, малодушием своим сатисфакции не учинил и в тайную канцелярию о сем не донес“.

Так как литературным языком в России до XVIII века был церковно-славянский, лексика которого была усвоена русским литературным языком и лишь постепенно устранялась из употребления, — то типичными архаизмами являются *славянизмы*. Они являются признаками возвышенного стиля и в стихотворной речи XIX века почти не ощутимы — в силу традиционности и привычности. Так, когда Пушкин писал:

Стояли *стогны* озерами

то он не ощущал особого архаизма слова „стогны“. Но в пушкинской прозе это было бы уже архаизмом. Архаистический оттенок носят славянизмы в поэзии нашего времени, например:

Когда двух воль возносят окрыленья
Единый стон,
И снится двум, в *юдоли* разделенья
Единый сон, —
Двум *алчущим* — над звездами разлуки
Единый лик, —
Коль из двух душ *исторгся* смертной муки
Единый крик
Се, он воскрес! — в их жертвенные слезы
Глядит заря...
Се, в мирт одет и в утренние розы
Гроб алтаря...

(В. Иванов.)

Или

Молоть устали жернова.
Бегут испуганные *стражи*,
И всех *объемлет* призрак вражий
И *долу* гнутся дерева.

(А. Блок.)

„Славянизмы" этого рода дают нам представление о традиции *высокого* поэтического стиля.

Славянский язык применяется в книгах религиозных — в библии, в богослужении и т. д. Часто к славянизмам прибегают для того, чтобы создать впечатление библейского стиля. В таком случае они становятся *библеизмами*. Так, в пушкинском стихотворении „Пророк" обильные славянизмы вызывают представление о языке библии:

Восстань пророк, и *виждь* и *внемли*,
Исполнись волею моей,
И обходя моря и земли
Глаголом жги сердца людей.

От стилистических архаизмов следует отличать архаизмы в языке. В лингвистике архаизмом называют слово, принадлежащее к вымершей в языке группе и пережившее аналогичные ему слова. Так в русском языке сохранилось большое количество славянизмов, существующих иногда параллельно с их русскими эквивалентами. Например: — гражданин — горожанин, надежда — надёжа (эта русская форма считается принадлежностью нелитературного диалекта), глава — голова, нрав — норов. Эти архаизмы обычно имеют иное значение, в сравнении с русским словом, относясь к области отвлеченных и „высоких" слов (глава, главный — голова, головной; преграда — перегородка).

4) *Неологизмы.* Неологизмами называются вновь образованные слова, ранее в языке не существовавшие. Пользуясь законами русского словообразования, мы можем по аналогии с существующими словами создавать новые слова так, что они будут понятны для восприятия. Употребление неологизмов, так называемое «словотворчество», имеет широкое распространение в поэзии, причем функция новообразований многоразлична, в зависимости от способа, каким создано это новое слово. Если слово создается по аналогии с архаистическими словами — то неологизм может сыграть роль архаизма. Например, если в стилизованное письмо вроде цитированного Горбуновского ввести новообразование с французским корнем, то по аналогии с окружающими его словами оно приобретает характер архаизма. Так в следующих словах царя Берендея из „Снегурочки“ Островского:

Небесными кругами украшают
Подписчики в палатах потолки
Высокие...

слово „подписчик“ в значении „художник“ является, вероятно, новообразованием Островского, но в ряду архаизированной лексики речей Берендея этот неологизм играет функцию архаизма.

Народные этимологии у Островского и Лескова, употребляемые как лексика мещанского говора, являются в большинстве случаев новообразованиями. Такими же новообразованиями с установкой на особенности говоров (псевдоварваризмы, мотивированные бытовым словоупотреблением) являются следующие примеры из Лескова:

„А-а! да у вас тут есть и школка. Ну, эта комнатка за то и *плехандрос*: ну, да для школы ничего“.

„ — Ну, вот и прекрасно: есть, господа, у нас пиво и мед, я вам состряпаю из этого такое *лампопо*, что... — Тормосесов поцеловал свои пальца и договорил: — язык свой, и тот, допивая, проглотите.

— Что это за ланпопо̀? — спросил Ахилла.

— Не ланпопо̀ а лампопо̀, — напиток такой из пива и меду делается [1]) *(„Соборяне“)*.

Во всех этих случаях неологизмы вводятся как признак чужеродной лексики. Но часто неологизмы вводятся как лексика, свойственная языку самого произведения. Таковы, например, неологизмы Бенедиктова:

---

[1]) Слово „лампопо“ образовано путем перестановки из слова „пополам“: начало и конец слова переставлены; прием, практикующийся в „тайных“ языках — жаргонах.

Кто ж идет на вал гремучий
Через молнию небес?
Это он — корабль могучий,
Белопарусный, пловучий
Волноборец — водорез!

„Прости!“ я промолвил моей ненаглядной,
У ног ее брякнул *предбитвенный* меч...

У Бенедиктова встречаются новообразования вроде: „волнотечность“, „возмужествовать“, „головосек“, „запанцыриться“, „зуболомный“, „нетоптатель“, „сорвиголовный“, „чужеречить“, „яичность“ и т. п.

В новейшее время культивировал стиховые неологизмы Игорь Северянин:

Я, гений, Игорь Северянин,
Своей победой упоен,
Я повсеградно оэкранен,
Я повсесердно утвержден...

Неологизмы несут различную функцию. В периоды выработки и установления литературного языка неологизмы создаются в поисках новых слов для новых понятий. Так Карамзиным введено много слов в литературный язык (например слово „промышленность“).

Неологизмы Бенедиктова и Северянина, понятно, не имеют этой функции: это новообразования для именования старых понятий. Образуются они для обновления словесного выражения банальной формулы, во избежание речевого *шаблона.*

Впрочем, в неологизме иногда важна не его словесная функция, а способ его образования В слове ощущается то, как оно сделано, из каких частей и морфем оно составлено и по какому принципу. Осмысляется самый образ создания слова — *поэтическая морфология.* И обычно каждая эпоха имеет свою поэтическую морфологию. Так для начала XIX века (и даже раньше — для конца XVIII) характерны были составные прилагательные вроде постоянных гомеровских эпитетов — „розо-желтый“, „сребро-лазурный“, „быстро-бегущий“, „зелено-кудрый“, „злато-бирюзовый“ и т. п.

В неологизмах Бенедиктова особенно часто образование существительного от прилагательного, при помощи составного суффикса „ность“: „яичность“, „сладкопевность“, „разгульность“, „недолготечность“, ср. „неумягчаемость“. С другой стороны, обычны глаголы от существительных на „ствовать“: „селадонствовать“, „рифмоплетствовать“, „возмужествовать“. На-ряду с этими неологизмами, приобретают характер поэтических слов и уже ранее существовавшие в языке слова на „ность“ и „ствовать“ — „вечность“, „безумствовать“

В поэтическом стиле иногда мы имеем отбор прилагательных — эпитетов с определенными суффиксами, — на „ивый“, — „молчаливый“, „ревнивый“, „гульливый“ и т. д, — на „истый“ — „лучистый“, „серебристый“, „волнистый“ и т. п.

5) *Прозаизмы.* Прозаизмом именуется слово, относящееся к прозаической лексике, употребленное в поэтическом контексте.

В поэзии весьма силен закон лексической традиции. Особенно в стихах живут слова давно уже вышедшие из употребления в прозе, и, с другой стороны, с трудом проникают в стих слова нового происхождения, имеющие полное право гражданства в прозаическом языке. Поэтому в каждую эпоху есть ряд слов, не употребляемых в стихах. Введение этих слов в стихи именуется прозаизмом:

Я снова жизни полн: таков мой организм
(Извольте мне простить ненужный прозаизм).

(Пушкин.)

Такими прозаизмами в начале XIX века были слова, имевшие поэтические синонимы. Например, слово „корова“ в стихах заменялось словом „телица“, „лошадь“ — „конь“, „глаза“ — „очи“, „щеки“ — „ланиты“, „рот“ — „уста“. Поэтическая синонимика была канонизована стиховой традицией. Введение разговорного синонима почиталось за „прозаизм“. Таким же прозаизмом звучит в стихе употребление научного или технического термина.

Учение о подборе слов различной лексической окраски было развито еще Ломоносовым, делившим стиль на высокий, средний и низкий, в зависимости от употребления слов в литературе и в быту. Конечно, разнообразие лексических стилей этими тремя классами не ограничивается.

Перечисленные здесь категории отбора слов по их лексической окраске далеко не исчерпывают всех случаев подобного отбора. Но принцип приема ясен: он состоит в отборе слов, ассоциируемых с определенной лексической средой.

В применении этого приема следует различать два случая. В первом художественная речь настолько насыщается словами одной лексической окраски, что эта окраска распространяется на всю речь в целом. Лексический стиль речи приобретает характер выдержанности и единства.

Такая речь — с однообразной лексикой — называется *стилизованной,* если избранный лексический стиль не обычен в том литературном жанре, в котором применена речь. Так — рассказ Лескова или письмо Горбунова — являются стилизациями. Стилизация требует не только лексического отбора, но и синтаксиса, свойственного избранному лексическому стилю. В основе стилизации лежит подражание чужому языку

Если стилизация сопровождается комическим осмыслением лексического стиля, мы имеем *пародию стиля*. Пародичность достигается несоответствием стиля и тематического материала речи (например языком XVII века описывать современные нам события), или другими какими-нибудь средствами комического контраста. В рассказе Лескова имеются элементы пародии, что гармонирует с сатирическим сюжетом.

В настоящее время весьма распространена стилизация под разговорный язык различных социальных слоев. Образцом такой стилизации являются рассказы Зощенки.

Вот пример такой стилизации из рассказа И. Бабель из книги „Конармия" — „Письмо", где стилизуется письменная лексика рядового красноармейца:

„Любезная мама, Евдокия Федоровна Кордюкова. Спешу вам писать, что я нахожусь в красной Конной армии товарища Буденова, а также тут находится ваш кум Никон Васильевич, который есть в настоящее время красный герой. Они взяли меня к себе, в экспедицию Политотдела, где мы развозим на позиции литературу и газеты — Московские Известия ЦИК'а, Московская Правда и родную беспощадную газету Красный Кавалерист, которую всякий боец на передовой позиции желает прочитать и опосля этого он с геройским духом рубает подлую шляхту и я живу при Никоне Васильевиче очень великолепно".

Ср. соответствующие приемы (пользование провинциализмами) у Всеволода Иванова.

Часто лексический отбор по своей поэтической функции родственен цитате.

Цитата. Иногда чужие слова внедряются в речь именно как чужие, с тем, чтобы в восприятии речи ощущалась принадлежность этих слов не говорящему. Такие слова называются цитатами. Обычно цитатами являются не отдельные слова, а целые фразы, например: начальные стихи Пушкина из „Руслана и Людмилы":

Дела давно минувших дней,
Преданья старины глубокой —

есть цитата-перевод из Оссиана. Также Блок внедрял в свои стихотворения стихи Полонского, Майкова и др.

К цитатам прибегаем мы постоянно в разговорной речи, особенно охотно цитируем басни (например „А Васька слушает да ест"), драматические произведения и т. д. Ср. прием цитирования в „Евгении Онегине" Пушкина:

„Poor Yorick! молвил он уныло
„Он на руках меня держал"

(гл. II, стр. XXXVII; цитата из „Гамлета" Шекспира)

И мнится, с ужасом читал
Над их бровями надпись ада:
Оставь надежду навсегда.

(гл. III, стр. XXII; цитата из Данте „Lesciate ogni speranza).

И вот общественное мненье!
Пружина чести, наш кумир!
И вот на чем вертится мир!

(гл. VI, стр. XI, первый стих — цитата из „Горя от ума“ Грибоедова).

Ср обильные и обширные цитаты в романах Пильняка.

В применении цитат следует различать два случая: 1) применение чужих слов в точном значении, в каком их применил автор. Такое цитирование типично для научных работ Другое применение — очень частое в поэзии — цитирование пародическое, когда чужие слова применяются в новом и неожиданном значении.

Иной характер имеют случаи, где чужеродная лексика случайна, слова с явно выраженной лексической окраской внедряются в речь, этой окраски не имеющей: слово контрастирует с лексическим фоном. Таковы случаи варваризмов (за исключением макаронического стиля, являющегося пародической стилизацией), изолированных прозаизмов в стихах и т. п.

При стилизации отдельные слова лишь поддерживают общее впечатление; при контрастном внедрении чужеродной лексики эти слова привлекают на себя внимание и приобретают большой смысловой вес.

2 Изменение значения слова.

(Поэтическая семантика. Тропы.)

Слово получает точное значение во фразе. В значительной части фраз слова так крепко спаяны и так взаимно определяются, что есть возможность вынуть из фразы отдельные слова без того, чтобы фраза потеряла смысл. В таком случае можно вместо вынутого слова вставить любое, и значение этого слова определяется из контекста. Тот факт, что значение определяется часто именно контекстом, а не самим словом, доказывается наличием в разговорном языке слов без значения, или вернее — со всеобщим, вроде слова „штука“, заменяющее любое существительное, или „такой“ заменяющее любое прилагательное. Во французском языке слову „штука“ соответствует слово „un chose“ (мужского рода, в отличие от осмысленного „une chose — „вещь“), от которого производится такой же универсальный глагол „choser“, весьма употре-

бительный в разговоре. Слова эти употребляются, когда говорящий затрудняется в выборе подходящего слова, смысл же определяется контекстом. Функция этих слов напоминает функцию местоимений, с той разницей, что местоимение употребляется вместо слова уже сказанного и значение его определяется этим сказанным словом, а эти нейтральные слова получают свое значение только из контекста. Таким образом можно заставить слово обозначать то, чего оно в своем потенциальном значении не заключает, иначе говоря — изменять основное значение слова. Приемы изменения основного значения слова именуются *тропами*. Когда мы имеем дело с тропом, то мы должны различать первичное или прямое значение слова (его обычное употребительное значение) и вторичное или переносное, определяемое данным контекстом. Так — глаза мы можем назвать звездами. В таком случае в нашем контексте вторичным значением слова „звезды“ будет понятие „глаза“.

В тропах разрушается основное значение слова; обыкновенно за счет этого разрушения первичного значения в восприятие вступают его вторичные признаки. Так, называя глаза звездами, мы в слове звезды ощущаем признак блеска, яркости (признак, который может и не появиться при употреблении слова в прямом значении, например „тусклые звезды“, „угасшие звезды“ или в астрономическом контексте „звезды из созвездия Лиры“). Кроме того возникает эмоциональная окраска слова: так как понятие „звезды“ относятся к кругу условно „высоких“ понятий, то мы влагаем в название глаз звездами некоторую эмоцию восторга и любования. Тропы имеют свойство пробуждать эмоциональное отношение к теме, внушать те или иные чувства, имеют чувственно-оценочный смысл.

В тропах различают два основных случая.

1) Прямое основное значение не имеет никакого отношения к переносному, но вторичные признаки в некоторой их части могут быть перенесены на выражаемое тропом. Иначе говоря предмет, означаемый прямым значением слова, имеет какое-нибудь сходство с предметом переносного значения. Так как мы невольно задаем себе вопрос, почему именно этим словом обозначили данное понятие, то мы быстро доискиваемся до этих вторичных признаков, играющих связующую роль между прямым и переносным значением. Чем больше этих признаков и чем естественнее они возникают в представлении, тем ярче и действеннее троп, тем сильнее его эмоциональная насыщенность, тем активнее он „поражает воображение“.

Этот случай тропа именуется *метафорой*. Примеры метафор:

Пчела из *кельи* восковой
Летит за *данью* полевой

„Келья“ — обозначает улей, „дань“ — цветочный сок. Психология сближения этих понятий ясна и не требует пояснения. Важен отрицательный момент: отсутствие каких бы то ни было прямых связей между понятием кельи и понятием улья с одной стороны, дани и цветочного сока — с другой стороны. Но в представлении кельи возникают вторичные признаки (теснота, затворническая жизнь), аналогичные признакам, сопутствующим представление об улье; также „дань“ вызывает признаки собирания и т. п., присутствующие в процессе собирания пчелой сока с цветов.

Метафора может быть выражена в глаголе:

Горит восток зарею новой...
Глядится тусклый день в окно...

Вкушать сон... и т. п.
Война *паслась* на всех углах...

Особенно часты метафоры прилагательные: „жемчужные глаза“ „седой пень“, „золотой луч“, „свинцовая мысль“

Эффект, производимый метафорой, часто обозначают словом „образность“: метафорическое выражение образно. Однако, самое слово „образ“ в данном применении является метафорой. В самом деле, метафора может не вызывать никакого чувственного представления. Слова „келья“ и „дань“ никакого образа в точном смысле этого слова не вызывают. Если некоторые метафоры — особенно прилагательные — (жемчужные глаза, седой пень, золотой луч) — и могут вызвать образное представление (ибо луч иногда выглядит как золотая нить и т. п.), то это вовсе не обязательно, и, например, „свинцовые мысли“ никакого образа вызвать не могут. Ясно, что для возможности „образного“ представления необходимо, чтобы слова вызывали сами по себе чувственные представления, что встречается в метафоре далеко не всегда.

Затем следует отметить, что метафорическое слово всегда стоит в контексте, значение которого препятствует возникновению отчетливого представления в ряду первичного значения слова. Вместо подобного представления возникает ощущение некоторой возможности значения; при этом подобная возможность переживается эмоционально, так как не может быть до конца осмыслена. „Образ“ мог бы возникнуть только при изоляции слова из контекста, при нарочитом обращении внимания на данное слово и при игнорировании данного контекста. Но при таком обдумывании слова могут возникнуть любые психологические ассоциации, совершенно субъективные и произвольные, не оправдываемые и не подсказываемые контекстом. Между тем метафора имеет вполне объективное, общеобязательное значение. Эти субъективные ассоциации, возникающие

при сосредоточении внимания на потенциальном значении метафорического слова, приводят к тому, что называется „реализацией метафоры“, т.-е. к попытке осмыслить и примирить слова в их первичном и переносном значении. Такая реализация метафоры приводит обычно к осознанию абсурдной противоречивости слова и производит комический эффект. Комизм реализации метафоры использован в одной кинематографической картине, в которой вслед за словами героя, описывающего метафорически красоту героини (глаза — звезды, зубы — жемчуг, шея лебедя), демонстрируется на экране реализованный портрет героини, с длинной лебединой шеей, блестками вместо глаз и жемчужной брошкой вместо рта.

Если говорить о психологическом значении метафоры, то следует отметить, что метафорическое употребление слова, разрушая его логическое содержание, пробуждает эмоциальные ассоциации; не переживая слова мыслью, мы зато переживаем его чувством. Характерно в этом отношении то, что эмоциональные слова практического языка имеют обычно метафорическое происхождение, например „душка“, „голубчик“, скотина“, „подлец“ (первоначально — человек низшего сословия) и т. п.

Функция метафоры — в экспрессивности самого словесного выражения и в привлечении внимания к этому выражению.

Метафора отнюдь не является специфической особенностью поэтического языка. Употребляется она также и в языке практическом, разговорном. При повторении за словом закрепляется его вторичное (переносное) значение, и таким образом слово получает новое основное значение. Таких слов со значением метафорического происхождения (и иногда с утратой первоначального значения) в языке очень много, например *„тронуть* душу“ (отсюда „трогательный“) *„живое* слово“ и т. п.

Особый класс таких метафорических слов, вошедших в язык, — это слова, вторичное значение которых вызвано необходимостью назвать новое бытовое явление. Обычно в таких случаях значение старых слов *распространяется* на новые понятия. Так — когда появилась бумага, то слово „лист“, обозначавшее только древесные, растительные листья, распространено было также и на бумажные листы. С изобретением огнестрельного оружия слово „стрелять“ стало обозначать не одно только метание стрел из луков. Когда появилась мебель, то части ее стали называться такими словами, как „ножка“ (стола, стула), „спинка“ (ср. ручка, носик чайника и т. п.).

Это явление распространения значения называется *катахрезой.*

Языковые метафоры (т.-е. слова с метафорическим происхождением значения) не являются метафорами в стилистическом значении, так как в них вторичное значение осознается как постоян-

ное значение. Стилистическая метафора должна быть нова и неожиданна.

Но метафоры часто повторяются. В поэзии имеются традиционные метафоры, например метафоры, заучиваемые с детства в произведениях классиков и воспроизводимые уже с ясным сознанием раннего употребления их в соответствующем переносном значении. Таковы приведенные уже метафоры глаза — звезды, зубы — жемчуга. Эти традиционные метафоры находятся на полдороге к тому, чтобы стать языковыми метафорами, и при более частом употреблении действительно приобретают второе значение. Так „пламя“ начинает значить „любовь“. Но это второе значение подобные традиционные метафоры имеют лишь в лексике поэзии Если употребить их в разговоре, то сразу создается впечатление вычурной, „поэтической“ речи (часто с ироническим оттенком — пародически).

При анализе метафор всегда необходимо учитывать их относительную новизну или традиционность.

Среди различных случаев употребления метафоры следует выделить метафорические определения (в общем случае прилагательные).

Эпитеты.

При строгом осмыслении слова в его каком-нибудь одном основном значении, мы видим, что оно обозначает какое-нибудь явление из целой группы ему однородных. Освобождая слово от всех ассоциаций, связанных с его лексической, языковой природой, т.-е. от лексической и эмоциональной окраски, от случайных признаков, мы можем пользоваться им как строгим условным обозначением объективного, определенного явления, и наше отношение к слову будет определяться нашим отношением к обозначаемому им объективному явлению. При таком осмыслении слова оно становится *термином*. Так слово „треугольник“ в своем математическом значении обозначает известную математическую фигуру, составленную из пересечения трех прямых линий (то же слово в другом своем осмыслении — уже как музыкальный термин — обозначает инструмент из группы ударных). Совокупность всех явлений, обозначаемых термином, называется *объемом* термина; совокупность признаков, общих всем явлениям, входящим в состав объема, называется *содержанием* термина (или соответственного *понятия*, выражаемого термином). Так объем термина (или понятия) „дом“ представляет совокупность всех зданий, к которым применимо слово „дом“. Содержанием понятия будут признаки, отличающие эти здания от других предметов (в эти признаки входит

и признак происхождения: дом построен, — пещера не есть дом и признак назначения: дом служит для вмещения людей и т. п.). Каждое из этих явлений мы обозначаем словом „дом“. Но если мы сосредоточим внимание не на всех домах, а на какой-нибудь особой группе домов, выделяющихся из числа прочих особым признаком или рядом признаков, отсутствующих у других домов, то мы составим новое понятие „меньшего объема“ (не все дома, а только некоторые), и большего содержания (все признаки „дома“ и еще признак, свойственный только выделяемой группе). Иногда это новое понятие может быть выражено одним словом — термином, например, вилла, изба, дача, дворец, особняк, вокзал и проч. Каждое из этих слов обозначает определенную группу домов, обладающую ей свойственными признаками. Но может случиться, что новому понятию не будет соответствовать единого термина. В таком случае мы прибегаем к составным терминам, присоединяя к общему термину грамматическое определение, заключающее в себе признак, выделяющий данную группу явлений из общего объема явлений, обозначаемых термином. Так создаем термины „деревянный дом“, „трехэтажный дом“, „казенный дом“ и т. п. Грамматическое определение, изменяющее (сужающее) объем термина и заключающее в себе новый признак, присоединяемый к содержанию термина, является *логическим определением*. Функции логического определения состоят в том, чтобы выделить обозначаемое явление из группы ему подобных, чтобы указать на признаки, которыми оно отличается.

От логического определения существенно отличается поэтическое, которое не имеет функции выделения явления из группы ему подобных и не вводит признака, не заключающегося в слове определяемом. Поэтическое определение повторяет признак, заключающийся в самом определяемом слове, и имеет целью обращение внимания на данный признак или выражает эмоциональное отношение говорящего к предмету. Так, когда мы говорим „широкая степь“, „синее море“, то этим самым не отделяем „широкой степи“ от какой-нибудь другой (т.-е. не мыслим узкой степи) и не противопоставляем „синего моря“ — морю другого цвета, а лишь выделяем эти признаки в виду их важности для данного словосочетания. В большинстве случаев, когда мы говорим об индивидуальных явлениях — определения даются не в логическом, а в поэтическом порядке. Поэтическое определение называется *эпитетом*.

Подобно грамматическому определению эпитет при существительном выражается преимущественно прилагательным (пустынные леса, прохладный мрак), при глаголе и прилагательном — наречием (горячо любить — горячая любовь), но может быть выражен и иначе, например, „звуки рая“, „дышать прохладой“. В узком

смысле под эпитетом понимают только определение при существительном.

Следует отметить, что одно и то же грамматическое определение может быть эпитетом, но может им и не быть. Например, в сочетании „красная роза“, если мы словом „красная“ определяем особый сорт роз, отделяя ее от чайной розы, белой розы и т. д., то определение является логическим. Но если мы имеем в виду только красные розы, наиболее обычные, то в сочетании „красная роза“ определение их обращает внимание на свойство, указанное словом „роза“, и определение явится эпитетом.

Логическое определение вместе с определяемым составляет один сложный термин, и потому оно гораздо сильнее примыкает к определяемому, чем эпитет, который имеет самостоятельное значение и произносится с большей самостоятельностью, принимая на себя хотя бы ослабленное логическое ударение. Выделение эпитета в произношении тем сильнее, чем неожиданнее самый эпитет. Эпитеты *постоянные*, т.-е. привычные и традиционные (синее небо, дальняя дорога, широкое поле, красное солнце) выделяются весьма слабо.

В некоторых поэтических стилях эпитет усиленно культивировался, и каждое почти существительное сопровождалось эпитетом. Например:

Уж утра *свежее* дыханье
В окно прохладой веет мне.
На озаренное созданье
Смотрю в *волшебной* тишине;
На главах *смоляного* бора,
Вдали лежащего венцом,
Восток *пурпуровым* ковром
Зажгла *стыдливая* Аврора,
И с блеском *алым* на водах,
Между рядами *черных* елей
Залив почиет в берегах.

(*А. Майков.* 1838 г.)

Такие обязательные эпитеты именуются „украшающими“ В стиле, культивирующем украшающий эпитет, обычно эти определения традиционны и не действенны в своем значении. Поэтому часто украшающие эпитеты образуются из безразличных, ко всему прилагаемых слов. Так в поэзии 20-х годов XIX века всякая „дева“ бывала непременно „юная“, „нежная“ или „милая“, всякий „сумрак“ — „таинственный“. В описательной поэзии XVIII века во Франции всякая деталь пейзажа была „смеющейся“ (в русских переводах „веселой“): „riant bocage“ („веселая рощица“) и т. п.

В античной поэзии (например, в Гомеровском эпосе) часто наблюдаются „постоянные“ эпитеты, т.-е. эпитеты, раз навсегда закрепленные за некоторыми словами или именами, например: „Аполлон сребролукий“, „быстроногий Ахиллес“, „светлоокая богиня“, „златотронная Гера“ и т. п.

В поэтическом словоупотреблении эпитет бывает весьма часто метафорическим. Таково словосочетание — „свинцовые мысли“.

Метафорический эпитет отличается от обыкновенной метафоры тем, что в нем есть элемент *сопоставления.* Можно, например, в контексте заменить слово „зубы“ словом „жемчужины“. Мы получим чистую метафору, весь эффект которой заключается в том, что слово „зубы“ не употреблено. Но можно сказать „жемчужные зубы“. Здесь эпитет „жемчужные“ играет ту роль, что слово „жемчужины“ в первом случае, но отличие то, что слово „зубы“ всё же сказано, и поэтому облегчено понимание предложения. „Жемчужные зубы“ или „зубы-жемчужины“, дает сопоставление слова, называющего предмет в первичном значении, со словом, называющим его метафорически.

В этом отношении сила метафоры с одной стороны ослаблена, а с другой стороны получается особый эффект в сопоставлении двух слов в различном смысловом применении (одно в прямом, другое в переносном значении). Чтобы усилить этот эффект сопоставления, подбирают иногда эпитет противоположный или противоречащий определяемому, таковы — „сладкая горечь“, „звучная тишина“, „мрачный свет“, и т. п. Подобные противоречивые (в первичном значении) эпитеты носят название *оксюморон.*

Метафорический эпитет есть первый шаг к метафорическому сравнению. Вместо „жемчужные зубы“ можно сказать „зубы, как жемчуг“. Здесь еще нет момента психологического сравнения, но словесная форма уже подходит к нему. Если же мы скажем, что „зубы своим цветом и блеском похожи на жемчуг“, то мы имеем уже законченное сравнение.

Метафора существенно отличается от сравнения тем, что в ней слово фигурирует только в своем переносном значении, — и потому его первичное значение осознается весьма неотчетливо. В сравнении слова употребляются в их первичном значении и внимание обращается на сопоставление двух совершенно отчетливых понятий. Сравнение может быть осмысленно до конца, и поэтому выражается законченным предложением, отмечающим отдельный этап мысли, — метафора же есть элемент выражения и в самостоятельную мысль не развивается.

Несмотря на это различие метафоры и сравнения возможны промежуточные формы выражений, где присутствуют и элементы сравнения и элементы метафоры, возможна градация выражений от

метафоры к сравнению, и поэтому в каждом отдельном случае следует анализировать — присутствует ли в данном выражении преимущественно метафора или сравнение. Вопрос этот возникает всегда, когда мы имеем словесное сопоставление метафорического и прямого слова [1]).

Аллегория.

Метафора должна быть нова и неожиданна. По мере ее употребления она „стирается“, т.-е. в слове развивается новое основное значение, соответствующее первоначальному „вторичному“ значению. Слово „очаровательный“ является простым обозначением высоких качеств чего-либо, без всякой мысли о „чарах“ и колдовстве.

От таких „стершихся“ метафор следует отличать метафоры, происходящие от условного связывания явлений, выражающегося не только в словесном употреблении. Так сердце выражает любовь в ряде условных изображений (вера — крест, надежда — якорь которые могут быть представлены в живописи, скульптуре и т. д. Известны аллегории мифологического происхождения (Амур — любовь, Фемида — справедливость и т. п.). Аллегориями и будем называть условные предметы или явления, употребляемые для выражения иных понятий.

Аллегория обычно конвенциональна (условна), т.-е. предполагает какое-то заранее известное соотношение между двумя сопоставляемыми явлениями.

В аллегории (иносказание) слова имеют свое первоначальное значение, и лишь явление, ими означаемое, в свою очередь означает то, к чему в конечном итоге направлена мысль говорящего. Таковы аллегорические апологи (басни), где под видом условной темы „подразумевается“ нечто иное.

К аллегорической системе высказывания, почти всегда развитой и пространной, приближается и продленная или *развернутая метафора*. В развернутой метафоре слова сочетаются по их первичному значению, благодаря чему создается контекст, осмысленный и в своем первичном значении. Так как контекст поддерживает понимание слов в их основном первичном значении, то в сознании проходят параллельно два ряда понятий и представлений — по первичному и по вторичному (переносному) значению слов, между

---

[1]) Для таких сопоставлений характерна форма, когда метафора получает в качестве определения слово, в своем первоначальном значении обозначающее то же самое, что значит (в переносном значении) определяемое, например: „змея сердечных угрызений“. Здесь словами „сердечные угрызения“ уточняется метафорическое значение слова „змея“.

которыми устанавливается некоторая связь. Вот пример развернутой метафоры:

Могила любви.

В груди у юноши есть гибельный вулкан.
Он пышет. Мир любви под пламенем построен.
Потом — прошли года: Везувий успокоен
И в пепле погребен сердечный Геркулан;
Под грудой лавы спят мечты, любовь и ревность;
Кипевший жизнью мир теперь — седая древность. —
И память, наконец, как хладный рудокоп,
Врываясь в глубину, средь тех развалин бродит,
Могилу шевелит, откапывает гроб
И мумию любви нетленную находит;
У мертвой на челе оттенки грез лежат,
Есть прелести еще в чертах оцепенелых,
В очах угаснувших блестят
Остатки слез окаменелых.
Из двух венков, ей брошенных в удел,
Один давно исчез, другой всё свеж, как новый:
Венок из роз давно истлел,
И лишь один венок терновый
На вечных язвах уцелел.

(*В. Бенедиктов.*)

Стихотворение это построено на метафорах. Слова „в груди“, „мир любви“, „мечты, любовь и ревность“ разъясняют нам действительное (вторичное) значение метафорических слов. Но сочетаются слова по их первичному значению, и в результате получается „картина“ остывшей лавы, в которой рудокоп производит раскопки. Во второй части стихотворения — уже явная аллегория „тернового венца“, заимствованная из евангельских тем. Таким образом здесь мы имеем не простую метафору (называние вещей необычным словом), а аллегорическое изображение любви в виде вулкана.

Ср. аллегория (развернутая метафора) у Маяковского:

Небывалей не было у истории в аннале
факта:
вчера
сквозь иней
звеня в интернационале
Смольный
ринулся

к рабочим в Берлине.
И вдруг
увидели
деятели сыска
все эти завсегдатаи баров и опер —
триэтажный
призрак
со стороны Российской.
Поднялся.
Шагает по Европе.
Обедающие не успели кончить обед
в место это
грохнулся
и над Аллеей Побед
знамя
„Власть Совета“.
Напрасно пухлые руки взмолены
не остановить в его не слышном карьере.
Раздавил
и дальше ринулся Смольный
республик и царств беря барьеры.
И уже
из лоска
тротуарного глянца
Брюсселя
натягивая нерв
росла легенда
про „Летучего Голландца“
„Голландца“ революционеров.

Здесь аллегория (революция — призрак) заимствована из первых строк Коммунистического Манифеста: „призрак бродит по Европе, призрак коммунизма“.

Метонимия.

Второй обширный класс тропов составляет *метонимия*. Она отличается от метафоры тем, что между первичным и вторичным значением тропа существует какая-нибудь причинная или иная явная объективная зависимость. Так, например, в словосочетании „выпить *чашу* до дна“ слово „чаша“ обозначает напиток, содержащийся в чаше, и в данной метонимии содержащее взято вместо содержимого. Таково же метонимическое выражение „я три тарелки съел“ (впрочем — здесь „тарелка“ фигурирует в качестве меры — „три

тарелки супу", как „три бутылки молока". Если контекстом определено, о чем идет речь, то вместо „я купил три бутылки молока" говорят: „я купил три бутылки"). В выражении „жить своим пером" слово „перо" употреблено метонимически, как орудие профессии, доставляющей средства к жизни („жить" здесь также метонимически значит иметь главный источник доходов).

В стихах:

Всё мое, сказало злато.
Всё мое, сказал булат.

„Злато" и „булат" суть метонимии, основанные на том, что материал взят вместо предмета (злато — деньги — богатство, булат — меч — военная сила).

Также географические названия употребляются вместо явлений, связанных с данным местом; например, „Ватикан" вместо „папская власть", „кашмир" вместо шерстяной материи, выделываемой в Кашмире.

Связей между понятиями, при помощи которых образуются метонимические выражения, чрезвычайно много, и было бы бесполезно их классифицировать. Присоединим к приведенным примерам еще несколько иллюстрирующих различные метонимические выражения: „предложить *руку и сердце*", „вползет окровавленное *злодейство*" (вместо „злодей" — отвлеченное вместо конкретного; употребительны и обратные метонимии), „читаю *Пушкина*" (автор вместо произведений).

Особый класс метонимии составляет *синекдоха*, где использованы отношения количественного характера: берется часть вместо целого или обратно, единственное число вместо множественного и т. д. Например:

... беспокойная *Литва*
С толпою дерзких воевод
На землю русскую идет.

Когда для *смертного* умолкнет шумный день...

Ср.:

Бесчисленный, как рыба,
Как рыба всех бассейнов,
Батрак занумерованный
И названный солдатом
Он шел, как вал девятый,
Бряцая вдоль Бассейной.

(*Н. Тихонов.*)

Различие между синекдохой и метонимией условно, и точной границы между ними нет. Поэтому удобнее рассматривать синекдоху, как частный случай метонимии и все приведенные примеры относить к классу метонимий.

Не буду умножать примеров и останавливаться на деталях образования метонимий.

К числу явлений, родственных метонимии, следует отнести и *ироническое* употребление слов в значении, противоположном их значению, например, „умный" вместо „глупый":

Откуда умная бредешь ты голова?

Это употребление слов именуется ироническим лишь в случаях *снижения* значения (вместо слова, выражающего порицание, употребляют слово, выражающее похвалу, в целях того же порицания).

О, много, много чести!
И дело честное!..

(*Пушкин.* „Анджело". Речь идет о бесчестном поступке.)

Но наблюдается часто и обратное — употребление слов, выражающих порицание, в ласкательном значении: „Ах, ты, негодяй" и т. п.

В метонимической форме обычно образуются и *эвфемизмы*, „смягчение" выражения, функция которых заключается в приличной и скромной форме выражать понятия резкие и грубые. Так на многих заброшенных заборах и стенах закоулков можно прочесть надпись: „*останавливаться* строго воспрещается" Слово „останавливаться", употребляемое здесь не в первичном значении, является эвфемизмом.

Метонимические выражения типичны для разговорной речи. По мере их повторения они могут дать начало новым значениям слова. Многие слова в их обычном значении имеют метонимическое происхождение, таковы „немец" (первоначально — „немой", т.-е. не умеющий говорить по-русски, иностранец, затем только германец), „город" (первоначально — огороженное место) и т д.

Метафора и метонимия являются двумя основными классами тропов. Различные авторы различно пользуются ими. В зависимости от преобладания метафоры или метонимии можно характеризовать стиль писателя как метафорический или метонимический.

Перифраз.

В метафоре и метонимии присутствует общий момент — избегание назвать понятие свойственным ему словом. Однако того же можно достичь без изменения значения употребленных слов. Типичным способом избегнуть называния обычным словом — это употребление вместо слова описательного словосочетания. Так вместо „Лев Толстой“ можно сказать „автор Войны и Мира“, вместо „Наполеон“ — „победитель при Аустерлице“, вместо „Маркс“ — „основатель научного социализма“. Такие описательные формулы, заменяющие обычное слово (или имя), называются *перифразами*. В этих перифразах могут быть как слова прямого значения, так и слова переносного значения, и для поэтического языка обычны перифразы метафорического или метонимического типа, например, вместо „луна“ — „небесная лампада“, вместо „юность“ — „весна нашей жизни“, вместо бабочка“ — „порхающий цветок“ и т. п.

Перифрастический стиль характерен для некоторых эпох в поэзии, например, для позднего классицизма (вторая половина XVIII века). Затрудненными перифразами (представляющими иногда сложные загадки) пользовался ранний французский символизм (80-ые и 90-ые года XIX века) [1].

Поэтический синтаксис.

Подобно тому, как соответствующим подбором слов можно сделать выражение ощутимым, того же можно достичь и путем соответствующего подбора синтаксических конструкций, т.-е. способов сочетания слов в целостные единства — фразы и предложения.

Следует учитывать следующие стороны в соединении слов в предложения:

1) Согласование и подчинение слов одно другому, а также и одного предложения другому (подчинение придаточного предложения главному).

---

[1]) Как особый вид тропа следует отметить тот случай, когда одно и то же слово фигурирует в предложении в двух значениях, сочетаясь с частью предложения в одном значении, а с частью — в другом, например, „половой этот *носил* под мышкой салфетку и множество угрей на щеках...“ (Тургенев „Странная история“). „Носить салфетку“ — и „носить угри“. — здесь слово „носить“ фигурирует в двух различных значениях. Ср. „шел дождь и два студента“ „пить чай с сахаром и с удовольствием“ и т. п. К этому же роду тропов относятся каламбуры, т.-е. предложения, имеющие два различных значения, одинаково осмысленных в данном контексте.

2) Порядок, в котором следуют слова одно за другим.

3) Узуальное значение синтаксической конструкции.

4) Оформление предложений в произношении или интонация.

5) Психологическое значение конструкции.

Рассмотрим эти пункты.

1) Главными членами предложения является сказуемое (обычно глагол) и подлежащее (существительное), согласованные между собой; каждое из этих слов может согласовываться или управлять второстепенными членами предложения или подчиненными, которые в свою очередь могут иметь подчиненные члены предложения второй ступени и т. д. Связи, существующие между словами, выражаются в согласовании изменяемых частей речи в числе, падеже, времени, лице. Если рассмотреть все эти связи, то предложение представится как ряд цепей, связанных между собой и сходящихся к главным членам предложения. В качестве отдельных слов в этих цепях могут фигурировать и целые предложения (придаточные). Каждая из этих цепей образует более или менее объединенную группу (распространенный член предложения), объединенную смежностью положения в предложении, выделенностью по своему значению и по произношению (интонационное членение) и т. п.

2) Согласованные между собою слова располагаются обычно в определенном порядке, например, подлежащее ставится перед сказуемым, определение прилагательное перед определяемым, дополнение после управляющего слова и т. д. Этот нормальный порядок, более или менее свободный в русской прозе, облегчает понимание во взаимоотношении слов, составляющих предложение. Нарушение его вызывает ощущение необычайности и требует особой интонации, как бы восполняющей необычный беспорядок в расположении слов.

3) Определенные синтаксические конструкции имеют свое значение. Так мы отличаем от обычного утвердительно-повествовательного построения предложений конструкцию *вопросительную, восклицательную*. Конструкции эти согласуются с особыми оттенками в значении главного глагола.

4) Расположенные таким образом слова, разделенные на тесные группы, оформляются соответствующим образом в произношении. Мы произносим каждую группу слов (а иной раз и одно слово) *обособленно,* достигая этого обособления при помощи *логического ударения,* которое ставим на главном, значащем слове группы, при помощи *пауз,* разделяющих фразы (роль пауз играет также задержание в произношении, т.-е. изменение темпа произношения), и путем *повышения* и *понижения голоса.* Все эти моменты произношения вместе составляют *интонацию.* В произношении интонация

играет ту же роль, что знаки препинания (пунктуация) в письме. Во многом пунктуация совпадает с интонацией, но во многом расходится, так как при расстановке знаков препинания мы исходим из анализа логического и синтаксического строения фраз, а не из анализа произношения.

Интонация не только оформляет вполне определенный контекст, но иногда и присоединяет особые новые значения вполне определенному контексту. Интонируя разным способом одну и ту же фразу мы получаем особые оттенки значения. Например, делая логические остановки то на одном, то на другом слове, мы можем получить четыре варианта одного предложения „Иван вчера был дома"; например, поставив логическое ударение на „вчера": „Иван *вчера* был дома", мы тем самым подчеркиваем, что наши слова относятся именно ко вчерашнему дню, а не к какому-либо иному.

Того же можно достичь, изменяя словесную структуру. В разговорной речи мы обычно пользуемся такими *неграмматическими* интонациями, которые придают контексту новое значение. В письменной речи, где подобное интонирование трудно изобразить, обычно прибегают к конструкциям, в которых порядок слов и их значение вполне определяют интонацию.

Особыми интонационными формами обладают конструкции вопросительные, восклицательные. Интонацией же выражается эмоциональное содержание предложения; особым родом эмоциональной интонации является повышенное, подчеркнутое произношение, именуемое *эмфазом.* Эмфатическая интонация характерна для ораторской речи, откуда она переносится и в некоторые роды лирических произведений, имитирующих ораторскую речь (ода и т. п.).

Все эти свойства связанной речи тесно бывают согласованы между собой. Изменение согласования обычно требует и изменения порядка слов и меняет значение конструкций и, следовательно, интонацию произношения.

5) Надо отметить, что синтаксические члены предложения представляют собою не только определенные грамматические формы (сказуемое — личный глагол, подлежащее — существительное в именительном падеже), но также являются носителями некоторого синтаксического значения. Так — сказуемое — это то, что выражает собой центральную мысль сообщения (то, *что* сообщается), а подлежащее — носитель того действия или явления, о котором сообщается (то, *о чем* сообщается). Расценивая предложение с точки зрения подобных значений членов предложения, мы обнаруживаем в нем психологическое сказуемое и психологическое подлежащее, которые вообще совпадают с грамматическими, но могут и не совпасть. Предположим, что мы хотим сообщить, что ночь уже прошла. Мы говорим — „утро настало", делая логическое

ударение на слове „настало". Здесь сказуемое грамматическое совпадает с психологическим („настало"), равно как и подлежащее („утро"). Но переставим слова и логическое ударение, и значение слов переменится — „настало утро". Центральным словом становится „утро" — психологическое сказуемое [1]). (Ср. выражение „вечереет", а также неологизм эпохи символизма „утреет".) Для образования предложения необходимо наличие психологического сказуемого. Поэтому в некоторых условиях одно слово может составить целое предложение, „Вечер!" „Пожар!".

Следует отметить, что не только по отношению к подлежащему и сказуемому возникает вопрос об их психологической функции, но также и по отношению к прочим членам предложения. Поясню примером:

„Больной Иван работает, а здоровый Петр на печи сидит". Здесь „здоровый" и „больной" психологически — не определения, а обстоятельства: „Иван работает несмотря на то, что он болен и т. д.". Психологическая роль этих слов обнаруживается при более естественной (психологически) расстановке слов: „Иван работает больной, а Петр сидит на печи здоровый".

Порядок слов, их обособление в отдельные группы, интонация — все это согласуется с психологической структурой предложения. Анализируя различные синтаксические конструкции, всегда следует учитывать момент психологических связей в предложении.

Выражение можно сделать ощутимым, прибегая к необычным формам сочетания слов в предложениях.

1. Необычные согласования.

Если согласование слов между собой и целых частей предложения уклоняется от привычных норм, мы получаем *анаколуф*. Под анаколуфом подразумевается предложение, так сказать, не сведенное во-едино в своем согласовании. Анаколуфами пестрит наша разговорная речь, когда в середине фразы мы забываем, как мы начали свое предложение, и заканчиваем его новой конструкцией, несогласованной с началом фразы.

Вот пример анаколуфа из Писемского:

„Чувствуемый оттуда запах махорки и какими-то прокислыми щами делал почти невыносимым жизнь в этом месте". („Старческий грех".)

---

[1]) Ср. „Это было вчера" — наречие „вчера" здесь является психологическим сказуемым. Выразить это в правильной грамматической форме можно лишь весьма неуклюже: „это событие — вчерашнее". Отсутствием в языке возможности подыскать правильную грамматическую конструкцию и объясняется расхождение психологического и грамматического предложений.

„Прокислыми щами" — творительный падеж — совершенно не согласовано с тем словом, с которым следовало согласовать — „запах". Следовало сказать: „Запах махорки и каких-то прокислых щей". Творительным падежом управляет глагол „пахнуть", которому соответствует существительное „запах". Ставя творительный падеж, автор думал о глаголе, а не о существительном („пахло какими-то щами"). В той же фразе мы видим: „делал *невыносимым* жизнь". Можно сказать „делал невыносимой жизнь", „делал невыносимым пребывание". Здесь „невыносимым" и „жизнь" не согласовано в роде, как будто бы, подойдя к прилагательному „невыносимым", автор не знал, какое существительное он подберет, и поэтому избрал мужской (или средний) род, как нейтральный (ср.: представляется невыносимым жить в этом месте" — не имеющее рода неопределенное наклонение, или инфинитив, „жить" согласуется в среднем роде).

Трудно определить, является ли данная небрежность стиля преднамеренной, — но таким именно способом можно имитировать разговорную речь.

Ср.:

Карманами руки зацепив —
А! пропадай вся гниль с конца,
Глаза, — что кольца на цепи
Звенят по Кронверкским торцам.

(Н. Тихонов.)

Здесь придаточное „карманами руки зацепив" согласовано с неосуществленным главным предложением (типа „он говорит"), замененным прямой речью: „А! пропадай вся гниль с конца".

Сущность анаколуфа в согласовании не по грамматическим формам, а по смыслу. Слова согласуются не с тем, что заключается в предложении, а с той формой, какой могла бы быть выражена та же мысль.

Характерным приемом согласования по смыслу является *силлепс*, конструкция, в которой собирательные существительные единственного числа согласуются со множественным числом глагола так как включает в себя представление множественности. Например:

Что делают меж тем герои наши?
Стоят у Кром, где *кучка казаков*
Смеются им из-за гнилой ограды.

(Пушкин.)

Синий лен сплести *хотят*
Стрекоз реющее *стадо*.

(Хлебников.)

От таких приемов ненормального согласования следует отличать *варваризм* синтаксиса, т.-е. применение в русском языке синтаксиса иных языков.

Таковы, например, типичные для русской литературы синтаксические галлицизмы. Например, в первом издании Евгения Онегина XXX строфа первой главы оканчивалась:

„Две ножки!... Грустный, охладелый,
И нынче иногда во сне
Они смущают сердце мне“.

Стихи эти сопровождались примечанием: „Непростительный галлицизм“. Введение его в свои стихи Пушкин мотивировал приверженностью к галлицизмам:

Раскаяться во мне нет силы,
Мне галлицизмы будут милы,
Как прошлой юности грехи,
Как Богдановича стихи.

Впрочем, Пушкин отказался от этого галлицизма в позднейших изданиях романа и соответственно изменил стихи:

„Две ножки!... Грустный, охладелый,
Я всё их помню, и во сне
Они тревожат сердце мне“.

Таким образом определения „грустный, охладелый“ оказались согласованными с именительным падежом („*я* всё их помню“).

Поскольку каждая лексическая среда обладает своими специфическими синтаксическими оборотами, наблюдаются также и синтаксические диалектизмы, архаизмы, прозаизмы и т. п.

Стилизованная речь одинаково прибегает как к лексике, так и к синтаксису стилизуемой языковой среды (примеры см. выше).

Возвращаясь к необычным согласованиям, не мотивированным заимствованием из чужой лексической среды, отмечу также конструкции, в которых не хватает для законченной структуры некоторых членов предложения, дополняемых психологически из остального контекста. Такие конструкции именуются *элипсисом.*

Например:

Мы села — в пепел, грады — в прах
В мечи — серпы и плуги.

Обыкновенно при элипсисе опускается глагол. В данной конструкции глагол обнаруживается благодаря наличию предлога „в" (предполагается глагол „обратим", „переделаем", „переработаем" и т. п. [1]).

Безглагольные, или вернее бессказуемостные конструкции типичны в лирике. Так построено, например, известное стихотворение *Фета*:

Шопот. Робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья.
Свет ночной. Ночные тени,—
Тени без конца.
Ряд волшебных изменений
Милого лица.
В дымных тучках пурпур розы,
Отблеск янтаря,
И лобзания, и слезы,—
И заря, заря!...

Сравним с этим современное стихотворение *С. Обрадовича* („Узловая"), где аналогичные безглагольные конструкции дают сгущенный, убыстренный сценарий:

Степь. Ночь. Муть. Снега.
Вьюжные в мути — стога
. . . .
Асфальт. Слякоть. Мешки. Узлы.
Лохмотья. В лохмотьях, из полумглы—
Птицы бескрылые — не взлететь в простор,
Угли тлеющие — глаза;
Копошились, вязли, бились в упор,
Задыхаясь, хрипя и грозя.
. . . . [2]).

Эллиптические конструкции дают сжатость и энергию выражению.

---

[1]) Противоположное явление — присутствие слов излишних, т.-е. не дополняющих значения фразы, называется *плеоназмом* (например, „я видел своими собственными глазами"), но плеоназм не нарушает синтаксиса, и функция его — в усугублении значения слов. (В данном случае подчеркнуто слово „видел".)

[2]) От бессказуемостных конструкций следует отличать сказуемостные предложения без глагола, с так называемой отрицательной или нулевой связкой, например, „дом высок", „в печали невская столица", „за морем телушка — полушка" и т. п

2. Необычный порядок слов.

Нарушение обычного порядка слов именуется *инверсией*. Следует различать два случая инверсии:

1) Два смежных слова меняются местами. Например, определяемое ставится впереди прилагательного — определения.

Все *думу тайную* в душе моей питает:
Леса пустынные, где сумрак обитает,
И *грот таинственный*, откуда струйка вод
Меж камней падает, звенит и брызги бьет...

(Майков.)

Постановка родительного определительного перед определением:

Азартной ночи сыновья,
Кронштадтских дней наводчики
Держали поле по краям
И, *штурма свежестью легки,*
Их балагурили штыки.

(Н. Тихонов.)

Постановка прямого дополнения перед глаголом: „сад я разбил“ и т. п. конструкции.

В инверсированных конструкциях совершается перераспределение логического ударения и интонационное обособление слов, вообще в произношении примыкающих к главным словам синтаксической группы.

В сочетании „тайная дума“ эпитет слабо обособлен от существительного, и „дума“ несет на себе логическое ударение. В сочетании „дума тайная“ логическое ударение передвигается на слово „тайная“, и оба слова менее тесно связаны. Таким образом в инверсированных конструкциях слова звучат более выразительно, более веско.

2) Слово переставляется так, что разбивает смежность согласованных между собою слов, например:

Богини мира, вновь явились музы мне.

Приложение „богини мира“ отделено от слова „музы“.

В свое погубленное счастье
Ты *дерзкой* веровал *душой*...
Я *стихов* вызваниваю *сеть*... и т. п.

В этих конструкциях обособление слов еще сильнее. Кроме того, при таком разделении получается неожиданное сдвижение слов, дающее новые связи значений: „ты дерзкой веровал душой". Столкновение „дерзкой" и „веровал" заставляет видеть связь между дерзостью души и „верованием": „веровал, потому что душа была дерзкая".

К инверсиям же следует отнести и случаи постановки членов предложения в необычном месте предложения, например: „Соня с криком из комнаты выбежала... Кондратий покосился на мягкий пух и осторожно обошел его. Большой, громоздкий, а двигался легко. В излюбленном своем углу в крепком твердом кресле успокоился". (*Сейфулина*).

Здесь постановка сказуемого — глагола в конце предложения нарушает обычную норму расположения слов в предложении.

Если инверсированная конструкция сопоставлена с прямой так, что аналогичные слова располагаются симметрично (АБ + БА), то такое расположение именуется *хиазмом*. Например:

Пестреют шапки. Копья блещут.

(Сказуемое — подлежащее, подлежащее — сказуемое.)

Она свежа, как вешний цвет,
Взлелеянный в тени дубравной,
Как тополь киевских высот
Она стройна...

Хиазм есть результат одновременного применения двух синтаксических приемов — инверсии и параллелизма. Эффект хиазма — в сопоставлении двух аналогичных, и в то же время различно расположенных предложений.

3. Изменение узуального значения синтаксической конструкции.

В поэтической речи очень часто синтаксические конструкции, имеющие вполне определенное узуальное значение, употребляются не в собственном своем значении. Так весьма употребителен *риторический вопрос*, в котором заключается собственно утверждение, и вопросительная интонация использована только для того, чтобы повысить эмоциональное внимание восприятия.

Например:

Что ты клонишь над водами,
Ива, макушку свою
И дрожащими листами,
Словно жадными устами
Ловишь беглую струю?

(Тютчев.)

„Риторичность“ вопроса подчеркивается обращением к объекту („ива“), к которому ни с какими вопросами обращаться вообще нельзя.

Нам
До бога
Дело какое?
Сами
со святыми своих упокоим.
Что ж не поете?
Или
души задушены Сибирей саваном?
Мы победили!
Слава нам!

(Маяковский.)

Здесь риторические вопросы имитируют фиктивный диалог.

К тому же типу принадлежит и *риторическое обращение*, т.-е. обращение к объекту, который не может участвовать в диалоге:

Тебя замучивали, примеряя
Как рукавицу на ладонь,
Земля Московская, земля сырая,
Тебя топтал татарский конь.

(В. Инбер.)

Смотри, как роща зеленеет,
Палящим солнцем облита.
И в ней какою негой веет
От каждой ветки и листа!

(Тютчев.)

И кто, в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений,
Самоубийство и любовь.

(Тютчев.)

Такова же и природа *риторического восклицания,* в котором под видом непроизвольного эмоционального отзыва на внешнее явление автор делает объективное сообщение об этом явлении, обостряя лишь формой словесной конструкции эмоциональное внимание слушателя.

Какая ночь! Как воздух чист.
Как серебристый дремлет лист,
Как тень черна прибрежных ив,
Как безмятежно спит залив,
Как не вздохнет нигде волна,
Как тишиною грудь полна!..

(Фет.)

К тому же порядку явлений относится и так называемая *сентенция,* когда в форме изречения, построенного как формулировка некоего общезначимого положения, утверждается частная мысль, нужная только в данном месте и в данной связи, например:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора:
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

(Тютчев.)

Все эти конструкции (так называемые *фигуры*) имеют двойную функцию. Помимо непосредственного своего эмоционального воздействия они обладают еще длительной литературной традицией. Учение о фигурах разработано было в античных поэтиках, и классические ораторы, ровно как и поэты классической школы, усиленно применяли их в своей речи. Вследствие этого на всех этих приемах есть налет совершенно явной литературной традиционности. Именно этими „фигуральными" выражениями отличался язык высоких поэтических жанров от практического языка. Употребление этих фигур может производить впечатление сознательной имитации классического стиля своеобразной „стилизацией" под то, что именовали „языком богов": в зависимости от отношения автора к этому высокому стилю мы получим или высокий стиль или пародию. Пародирование высокого стиля имеет длинную многовековую историю, и мы очень часто прибегаем к нему в разговорной речи, в которой „фигуральные" выражения являются комическим приемом.

Учение традиционных поэтик и риторик о фигурах представляет собою собрание частных и разнородных словесных приемов, применяемых к эмоционально-повышенной речи. Приемы эти коре-

нятся в приемах разговорной речи, и если нет особой установки внимания на „фигуральность“ выражений и их литературность не подчеркивается специальной „высокой“ лексикой, то они воспринимаются, как нормальная форма эмоционально-повышенной речи. *Мармонтель*, в известной „Энциклопедии“ XVIII века (где он боролся с традиционными литературными взглядами), в такой сниженной форме излагает учение о фигурах:

„Дюмарсэ заметил, что риторические *фигуры* всего обычнее в спорах рыночных торговок. Попробуем соединить их в речи простолюдина и, чтобы оживить его, предположим, что он ругает свою жену:

„Скажу я да, она говорит нет: утром и вечером, ночью и днем она ворчит (*антитеза*: сопоставление противоположных по значению слов). Никогда, никогда с ней нет покоя (*повторение*). Это ведьма, это сатана (*гипербола*: преувеличение)[1]. Но, несчастная, ты скажи-ка мне (*обращение*). Что я тебе сделал (*вопрос*)? Что за глупость была жениться на тебе (*восклицание*)! Лучше бы утопиться (*пожелание*)! Не буду упрекать тебя за все твои расходы, за все мои труды, чтобы добыть тебе средства (*оставление*). Но прошу тебя, заклинаю тебя, дай мне спокойно работать... (*моление*). Или пусть я умру, коли... берегись меня довести до крайности (*угроза* и *удержание*). Она плачет, ах, бедняжка: вот увидите: виноватым окажусь я (*ирония*). Ну ладно, пусть так. Да, я раздражителен, невоздержен (*уступление*). Сто раз я желал, чтобы ты была уродом. Я проклинал, ненавидел эти коварные глазки, это обманчивое лицо (*астеизм*, или похвала в форме упрека). Но скажи мне, неужели со мной нельзя поступать по-хорошему (*сообщение*)? Дети, соседи, друзья, все знают про наши нелады (*перечисление*). Они слышат твои крики, жалобы, ругательства (*нарастание*). Они видели, как ты с блуждающими глазами, распустив волосы, преследовала меня, угрожая мне (*описание*). Они об этом говорят: приходит соседка, они ей рассказывают; прохожий слушает и бежит пересказывать другим (*гипотипозис*, или *представление*: фигура, в которой событие изображается как происходящее перед говорящим). Они подумают, что я зол, что я жесток, что я тебя бросил, что я тебя бью, что я тебя калечу (*градация*, или *климакс*). Но ведь нет, они знают, что я тебя люблю, что я добрый человек и что мне бы только видеть тебя спокойной и довольной (*коррекция*). Да, есть правда на земле: кто виноват, за тем и останется... (*сентенция*). Что бы сказала твоя покойная мать? Что она скажет? Да, я вижу, как она меня слушает и говорит: „бедный мой зять, ты заслужил лучшей судьбы“ (*прозопопея*, или *олицетворение*)“.

---

[1]) Обратная фигура, преуменьшение, именуется *литотес*.

Вот вся теория риторов о *фигурах*, осуществленная без всякого искусства, и ни Аристотель, ни Карнеад, ни Квинтилиан, ни сам Цицерон, не знали ничего больше.

Схоластическая номенклатура фигур, разъясненная таким образом, не является сколько-нибудь ценным орудием для анализа художественного стиля, так как она не исчерпывает всех приемов уклонения словесных конструкций от нормы и кроме того объединяет под одним названием „фигура“ явления языка самые разнообразные.

Все эти явления деформации синтаксиса сопровождаются и соответственным изменением и *построением* интонации. Пользование интонацией, как средством эмоционального окрашивания речи, типично для поэтического языка (на этом построены риторические *вопросы* и *восклицания*). Но не только для эмоционального подчеркивания пользуются резкими интонационными формами, но и для общей организации речи, путем установления интонационных *соответствий* в произведении.

При анализе художественного стиля поэтому необходимо наблюдать лексические и синтаксические параллелизмы, которые обычно соответствуют и интонационным параллелям.

Интонация совершенно не безразличный элемент в произведении, и некоторые писатели, учитывая этот момент, в творческом процессе, произносят свои произведения вслух прежде чем записать их, чтобы не ошибиться в выборе интонационной формы (так свидетельствовал о своем творчестве Островский, у которого подобная система творчества объяснялась и избранным им драматическим, т.-е. предназначенным для произнесения, жанром).

Весьма характерным для стиля художественного произведения является большее или меньшее синтаксическое однообразие стиля. Так — обилие коротких и разделенных предложений придает своеобразие стилю и является особой манерой, которой противостоит стиль „периодический“, состоящий из развитых, длинных предложений. В приемах этих развитых предложений следует особо выделить предложения *слитные* (*открытые* конструкции), на которых построено несколько фигур античной риторики. Вот пример такой конструкции из миниатюры *А. Бабеля* „Пан Аполек“:

„Святые пана Аполека, весь этот несравненный набор *ликующих* и *простоватых* старцев, *седобородых*, *плечистых*, *краснолицых*, был втиснут в потоки шелка и могучих вечеров“.

„В сугробах лес, в сугробах поля, в сугробах болота. Вечер близок. В полянах, за сугробами, село тонет снегом, туманом, пургой; сквозь леса, поля и болота метет буран. Галки прячутся в мельницу. Галочьи гнезда смело бураном. Ветер рвет, борет, подымает и хлопьями, пеленой несет, вьется смерчем, поет голосами, поет в лесах, в полях, в болотах“. *(Ник. Никитин.)*

У Пильняка:

„Завод стал мощный, один из великанов в России, вырос сталью, железом и камнем, огородился на сотню десятин заборами, математическими формулами, трубы подперли небо, задымили в небо, динамо-машины кинули свет в ночи светлее солнца, сталь заскрежетала железом, завыли гудки, — завод стал стале-литейный, машино-строительный, — там, за заводской стеной — дым, копоть, огонь, — шум, лязг, визг и скрип железа, — полумрак, электричество вместо олнца, — машина, допуски, калибры, вагранки, мартены, кузницы, гидравлические прессы, тяжестью в тонны, — горячие цеха, — токарные станки, фрезеры, аяксы, где стружки из стали как от фуганка, — и при машине, за машиной, под машиной — рабочий, — машина в масле, машина — сталь, машина неумолима, — дым, копоть, огонь, — лязг, визг, вой и скрип железа“... („Материалы к роману“).

Если такими слитными членами являются распространенные члены предложения, приведенные в психологическую последовательность, то мы получим „климакс“, или „градацию“; если они построены так, что каждое из слитных слов усиливает значение предыдущего, мы имеем „нарастание“; если слова более или менее синонимичны — „перечисление“.

Наконец — если аналогичные распространенные члены предложения или даже аналогичные независимые предложения построены так, что начинаются с одного слова, мы имеем характерную для лирических жанров фигуру, именуемую *анафорой* (единоначатие), например,

Я пришел к тебе с приветом
Рассказать, что солнце встало,
Что оно горячим светом
По листам затрепетало.
Рассказать, что лес проснулся,
Весь проснулся, веткой каждой,
Каждой птицей встрепенулся
И весенней полон жаждой.
Рассказать, что с той же страстью
Как вчера, пришел я снова,
Что душа всё так же счастью
И тебе служить готова:
Рассказать, что отовсюду
На меня весельем веет,
Что не знаю сам, что буду
Петь, — но только песня зреет!

(*Фет.*)

При изучении анафорических построений следует обращать внимание на то, насколько повторяемое слово сохраняет свое значение, поскольку развит каждый член анафоры, настолько аналогична синтаксическая структура во всех членах, как мотивируется применение анафоры и какое отношение она имеет к общей композиции произведения.

К этим вопросам придется вернуться в отделе, посвященном лирическим жанрам.

Эвфония.

(Звуковой состав поэтической речи.)

Человеческая речь осуществляется при помощи звуков, различная комбинация которых дает слова и предложения. В практической речи эти звуки почти не задерживают на себе внимания. *Поняв* речь, мы забываем, как она *звучит*. Иное дело в речи поэтической, где имеется установка на выражение. Здесь звуки речи приобретают большее значение и в некоторых условиях даже могут во впечатлении заслонить восприятие значения.

При изучении звуков человеческой речи мы должны учитывать следующие моменты: произносимые нами звуки есть не только отвлеченные *звуки*, которые мы только слышим, — это есть результат некоторой произносительной работы, в которой участвуют наши органы произношения. В восприятии звуков у нас сливаются воедино и представления о звучании, и представления о способе производства этих звуков. Звучание (*акустическая* сторона) совершенно неотделима от произношения (*артикуляция*). В человеческом языковом звуке акустика и артикуляция — две стороны одного и того же. Поэтому, если мы употребляем слово „звук“, то разумеем под этим словом не одну только музыкальную сторону речи, но также и представление о движении языка, мускулов гортани, напряжении голосовых связок, выдыха и т. п.

Звуки следует различать по их роли в системе языка. Некоторые особенности произношения, как большая или меньшая скорость речи, повышения или понижения голоса, характеризуют собою фразу в целом и объединяются в понятии „интонация“. Другие моменты, как качества звука (различные гласные и согласные звуки), ударение (сравни „за̀мок“ и „замо̀к“) — определяют отдельные слова и их формы (явления *фонетические* в узком смысле слова).

Наконец в среде всех этих явлений можно учитывать моменты *количественные* (к которым применимо сравнение: больше или меньше, например, усиление звука, т.-е. ударение, длительность

звука, высота музыкального тона) с одной стороны, и *качественные* — с другой (качественные явления — типичные, не сравнимые: свойства звуков „а“, „о“, „л“, „п“ не сравниваются между собой. Звук „п“ типичен, он не может быть более „п“, или менее „п“). Эти качественные типы звуков именуются *фонемами* [1]).

Среди фонем следует различать гласные звуки (произносимые с приоткрытым ртом) и согласные (в произношении которых органы речи более или менее тесно смыкаются, и к основному звуку примешиваются шумы от трения воздуха о сомкнутые органы произношения).

Гласные различаются: ударные (полного образования) — „и“, „э“, „о“, „ы“, „а“, „у“ и неударные (редуцированные) — те же звуки в неударенном положении с присоединением звуков, слышимых, когда мы произносим „а“ и „о“ не под ударением (например, „закóн“, „говорю“ — звуки эти различны, находится ли этот звук в слоге непосредственно перед ударяемым или в каком-нибудь другом месте слова). а также „е“ в неударенном положении (звук близкий к „и“).

Гласные отличаются высотой тембра. Самый высокий (пронзительный) звук — „и“, самый низкий (глухой) — „у“.

Кроме того из гласных выделяют *лабиализованные* „о“ и „у“, при произношении которых сближаются губы.

Из числа согласных выделяются в особую группу „сонорные“, приближающиеся по своему характеру к гласным — носовые „н“ и „м“ и язычные „л“ и „р“. Среди сонорных особое место занимает звук „р“, представляющий как бы ряд голосовых взрывов, сопровождающихся дрожанием кончика языка. Остальные сонорные получаются при неподвижной установке органов речи.

Остальные согласные делятся на две группы — звонкие, произносимые полным голосом („в“, „б“, „д“, „з“, „ж“, „г“) и глухие, произносимые шепотом („ф“, „п“, „т“, „с“, „ц“, „ш“, „ч“, „к“, „х“ [2]). Между звонкими и глухими имеются соответствия — каждому звонкому соответствует глухой и обратно („б“ и „п“, „в“ и „ф“ и т. д.). Звуку „ч“ соответствует звонкий, слышимый в слове „прежде“ на месте орфографического „д“, звуку „х“ — южно-русское „г“, сохранившееся в литературном говоре под влиянием „семинарского“ произношения в словах религиозного происхождения „Господь“, в косвенных падежах слова „бог“ — „бога“, „богу“, „боги“ и т. п. [3]).

---

[1]) Если в фонеме учитывается только ее музыкально-звуковая (слуховая) сторона, то ее именует *акусмой*, если только артикуляционная (движение органов речи), то употребляют термин *кинемы*, если комбинации того и другого, то говорят — *кинакема*.

[2]) В конце слов и перед глухими согласными буквы „б“, „в“ и т. д. обозначают глухие звуки, например, „столб“, „рожь“, „второй“, „раз“, — столп, рош, фторой, рас.

[3]) Звонкий соответствующий звуку „ц“ почти отсутствует в русском языке, о знаком всем по грузинским фамилиям „Думбадзе“, „Чхеидзе“ и т. п.

С другой стороны те же звуки делятся на взрывные (мгновенные) и фрикативные (длительные). К первым относятся: — „п“, „т“, „к“, „б“, „д“ и „г“, ко вторым — „ф“, „с“, „м“, „в“, „з“, „ж“. Промежуточное положение занимают аффрикаты, начинающиеся со взрывного звука и заключающиеся фрикативными („ч“, „ц“, отчасти „дь“ и „ть“, звучащие как „д (з) ь“, „т (с) ь“ со слабым призвуком „з“ и „с“).

Все согласные (в том числе и сонорные) делятся на твердые и мягкие, например, „н“ и „нь“, „р“ и „рь“, „с“ и „сь“, „б“ и „бь“. Твердые и мягкие имеют в русском правописании одно и то же буквенное обозначение, но в середине слов перед гласной за твердыми согласными пишутся гласные „а“, „о“, „ы“, „у“, за мягкими — „я“, „ё“, „и“, „ю“. Перед согласными и в конце слов твердые обозначаются одной буквой, а к мягким приписывается знак „ь“.

Следует отметить, что буквы „ш“, „ж“ и „ц“ в русском языке всегда обозначают твердые звуки (ср. камыш и мышь, жирный и жаворонок, целый и конец), а „ч“ и „щ“ (буква, обозначающая сложный звук „шч“) — всегда мягкие („меч“ и „ночь“, „щи“ и „пощада“).

Классификация согласных совершается по признаку артикуляции, т.-е. по тем органам, которые принимают участие в их образовании (при этом не учитывается язык, как участвующий в большинстве звуков, — вернее учитывается орган, к которому язык примыкает).

Различают согласные губные („в“, „ф“, „б“, „п“; среди сонорных — „м“), зубные („д“, „т“, „з“, „с“, „ц“, „ж“, „ш“, „ч“: среди сонорных — „н“) и задненёбные („г“, „к“). С другой стороны по акустическому эффекту выделяют свистящие („з“, „с“ и „ц“) и шипящие („ж“, „ш“ и „ч“).

Гласные и согласные звуки, объединяясь между собой, образуют слоги. В каждом слоге есть более сильно произносимый звук, к которому примыкают слоги. Звук этот именуется *слоговым.* Обыкновенно слоговым звуком является гласный, и каждому гласному соответствует один слог. Впрочем, иногда гласный звук может и не образовать слога и явиться „неслоговым“. Таково, например, „у“ в некоторых иностранных словах: „Фауст“, „клоун“, а также в белорусском и малорусском языках на месте русских „в“ и „л“ (воук-волк, дзеука-девка и т. п.). Весьма распространенным является в русском языке *и неслоговое* (й). Звук этот входит в состав орфографических гласных я, ё, ю, е (йа, йо, йу, йэ) [1]), когда они стоят в начале слов, или после гласного, или

---

[1]) Эти же буквы после согласных обозначают только мягкость предшествующего согласного: няня-ньанья, рёв-рьов, люлька-льулька и т. п.

в начале раздельно произносимого слога (яма, ёлка, юг, ехать, объявление, объем, приют, отъезд, вьюга, линия и т. п.). Он же изображается буквой „й“ после гласных (сарай, чайка, пойдем, войско). В некоторых положениях звук этот можно считать согласным (звонкий фрикативный средненёбный звук). В таком случае его именуют йотом.

Кроме свойств звука и произношения, относящихся к предложению и слову, следует отметить еще свойства, связанные с характером речи говорящего, с его голосом. Мы различаем речь произнесенную звонко и произнесенную глухо, произнесенную плаксиво или вкрадчиво и т. п. В этих характеристиках голоса мы отмечаем то, что именуется *тембром голоса*. Каждый человек обладает своим тембром, который он может менять лишь в своих, довольно тесных пределах, главным образом в зависимости от эмоционального качества речи.

Разработка тембра, чрезвычайно важная для актера и декламатора (а также для оратора), обычно остается без внимания в творчестве писателя, так как чрезвычайно трудно в художественных произведениях указать, каким тембром следует произносить данное произведение, и кроме того невозможно рассчитывать, что в голосовых средствах любого читателя может оказаться необходимый тембр.

Отмечу еще одну сторону произношения. Наш произносительный аппарат может производить также и музыкальные звуки (пение). Голосовые связки в этом случае иначе ставятся, чем при говорном произношении. В музыкальном произношении основные тоны речи выделяются над шумами речевых звуков (у неопытного певца с плохой „дикцией“ невозможно разобрать слов), в обыкновенном говоре — шумы заглушают музыкальные тоны. Некоторые произведения требуют произношения близкого к пению, музыкального, другие наоборот — ясно выраженного „говорного“. Обыкновенно сам текст подсказывает, взять ли нам „напевный“ тон или „говорной“. Так, читая Гоголевскую прозу „Чуден Днепр при тихой погоде“, мы несколько приближаемся к напевности произношения, в то время как обычный Чеховский рассказ требует говорного стиля. Например, совершенно немыслимо слышать напевное чтение таких фраз: „Шум поднялся страшный... С маленького столика попадали бутылки... Кто-то ударил по спине немца Карла Карловича Фюнф... С криком и смехом выскочило несколько человек с красными физиономиями из спальной: за ними погнался встревоженный лакей“. („Корреспондент“.)

Весь звуковой материал человеческой речи в художественном произведении организован, упорядочен. Эта организация вообще бывает вторичной, т.-е. механически получается в результате осу-

ществления речи в нужных автору синтаксических формах, в нужной ему лексике. Но иногда внимание направляется непосредственно к звучанию. При этом приходится учитывать, на что обращено внимание автора. Если организованы *количественные* моменты произношения, то мы получаем ритмическую речь; совокупность приемов организации ритмической речи составляет *эвритмию.* Если внимание направлено на качество звуков, то мы имеем эвфонию в узком смысле этого слова.

I. Количественная эвфония (эвритмия).

Речь представляет собой не сплошной голосовой поток, а расчлененный. В произношении мы объединяем по нескольку слов в некоторое единство — прозаический *кòлон* (или речевой такт), более или менее отделенный от соседних кòлонов. Вот пример такого членения на колоны отрывка из повести Эренбурга:

„В загаженных номерах „Венеции“ // было пусто, / неуютно //, раззор полный. /// Совсем дача в августе, // — подумал Рославлев //. Валялись окурки //, газеты, /папка „дел“ // синие листочки /какие-то нехорошие, // сломанная пишущая машинка. /// Ротмистр заглянул / в номер двадцать тре́тий //, где помещался раньше / кабинет начальника. /// У стены, на табуретке увидел мастерового, // будто прикорнувшего мирно, // но с раздробленной головой, // обои голубые / и портрет генеральский // были густо забрызганы кровью“.

В каждом таком обособленном колоне имеется одно слово, на которое падает наиболее сильное ударение (логическое ударение), объединяющее вокруг себя примыкающие слова колона. Кроме того интонация (т.-е. повышение и понижение голоса, убыстрение и замедление произношения, паузы) отделяет с большей или меньшей отчетливостью один колон от другого.

Каждый колон состоит из нескольких слов (редко из одного), с различным количеством слогов и с различным положением ударений.

В произношении мы воспроизводим кòлон за колоном. слегка отделяя их, иногда останавливаясь после колона (например, для того, чтобы вдохнуть воздух). В зависимости от числа слов и порядка расположения ударных и неударных слогов в колоне. произношение его требует большей или меньшей затраты энергии.

Система распределения энергии произношения во времени составляет *естественный ритм речи.* При изучении ритма речи необходимо учитывать, на какие колоны распадается речь, насколько резко эти колоны отделены друг от друга, и как расположены слова и их ударения внутри каждого колона.

При коротких и резко отделенных колонах мы получаем отрывистую, быструю, энергичную речь. При колонах длинных с неотчетливыми границами, как бы переливающихся из одного в другой, мы получаем неотчетливый, затушеванный медленный ритм.

Вот пример убыстренного ритма из романа *А. Белого* „Котик Летаев", где почти каждое слово образует собой особый колон:

„Миг, комната, улица, происшествие, деревня и время года, Россия, история, мир — лестница расширений моих: по ступеням ее восхожу... к ожидающим, к будущим: людям, событиям и крестным мукам моим...

Отчетливости ритма способствует равенство и аналогия колонов Аналогия эта может осуществляться и путем синтаксических и словесных параллелизмов, причем может объединять колоны более или менее развитыми группами. Вот пример упорядочения ритма при помощи анафорического построения (каждая группа колонов начинается словами „усы, которые"):

„Здесь вы встретите усы чудные /никаким пером/, никакою кистью неизобразимые:/ /усы/, которым посвящена /лучшая половина жизни/ — предмет долгих бдений /во время дня и ночи:/ /усы/, на которые излились /восхитительнейшие духи и ароматы/ и которых умастили /все драгоценнейшие/ и редчайшие сорта помад,/ /усы/, которые заворачиваются на ночь /тонкою веленевою бумагою/ /усы/, к которым дышит /самая трогательная привязанность/ их поссессоров, /и которым завидуют проходящие". (*Гоголь „Невский проспект"*.)

Ср. оттуда же:

„Всё обман, всё мечта, всё не то, что кажется. Вы думаете, что этот господин, который гуляет в отлично сшитом сюртучке, очень богат, — ничуть не бывало: он весь состоит из своего сюртучка. Вы воображаете, что эти два толстяка, остановившиеся перед строющейся церковью, судят об архитектуре ее, — совсем нет, они говорят о том, как странно сели две вороны одна против другой. Вы думаете, что этот энтузиаст, размахивающий руками, говорит о том, как жена его бросила из окна шариком в незнакомого ему вовсе офицера, — совсем нет, он говорит о Лафаэте. Вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте".

При помощи таких синтаксических и лексических параллелей становится резко ощутимой членимость речи на некоторые периоды (в данном случае равные нескольким колонам), сравнимые между собой. Чем у́же эти периоды, тем ритм отчетливее, тем членение ощутимее для слуха.

Наоборот, при отсутствии синтаксических аналогий, при пестроте конструкций и лексике, при неровных периодах и колонах и неясной градации силы членений, речь производит впечатление отсутствия ритма, аритмии.

В качестве частного приема для упорядочения ритма прибегают к правильной расстановке ударений, например:

„Я одна́жды уви́дел /как ста́рый настро́йщик/ снял крышку пиани́но: /открылись миры молото́чков/: бежа́ли... (*А. Белый* „Котик Летаев“).

Здесь ударения приходятся через два слога на третий. Подобная расстановка сделана автором совершенно сознательно, ибо в своих теоретических произведениях он утверждал, что ритм прозы есть результат правильной расстановки ударений.

Вряд ли это можно признать без оговорок. Ритм прозы лежит в структуре и системе объединения колонов. Порядок ударений важен лишь как один из признаков структуры колона.

Впрочем, из соображений эвритмии в расположении ударений избегают ставить два ударения подряд, не разделяя их паузой. Фразы вроде „путь прям“, „апельсин красен“ требуют для произношения некоторой остановки между словами. Скопление нескольких ударений подряд (например, „густой снег вдруг стал падать“) если и допускается, то сознательно, как средство создать впечатление „рубленой“ речи.

2. Качественная эвфония.

Подбор фонем языка (впрочем, как и выбор того или иного ритма) может преследовать двойную задачу: 1) благозвучие речи, 2) выразительность.

Под благозвучием речи понимается, с одной стороны, употребление звукосочетаний, приятных для слуха (акустическое благозвучие), с другой стороны такое построение речи, чтобы она была удобна для произношения (артикуляционное благозвучие). Оба эти момента тесно связаны в восприятии.

С точки зрения благозвучия все фонемы делятся на легкие и затрудненные. Наиболее легкими являются гласные, затем сонорные, за исключением звука „р“, затем звонкие фрикативные „в“, „ж“, „з“, затем глухие фрикативные, затем взрывные, и, наконец, аффрикаты и звук „р“. Речь обильная такими звуками, как „ч“, „щ“, „ц“, „ш“, „к“ считается неблагозвучной.

Кроме того благозвучна та речь, в которой гласные сменяются согласными и не встречается подряд несколько гласных и несколько согласных. Несколько гласных подряд образуют „зияние“, мешающее отчетливости восприятия и произношения. В русском языке „зияние“ вообще отсутствует, так как формы, образующие зияние, в большинстве случаев вымерли (мы говорим „между ними“ вместо „между ими“, хотя последняя форма еще господствовала в начале

XIX века, греческое имя „Иоанн“ превратилось в „Иван“, между гласными обычно присутствует „йот“). Однако при употреблении иностранных имен и слов, а также при столкновении слов зияние может получиться, например, „река и озеро“, „при Иуде“. Зияние тем неприятнее, чем однообразнее следующие друг за другом гласные, например: „расскажите про оазис“ (пр*ааа*зис), „пророчества Исаии и Иисуса (пять *и* подряд).

С другой стороны — неблагозвучно столкновение некоторых согласных, например, „отмщены“, „мерзкий“ и т. п. Впрочем, некоторые столкновения согласных, как, например, „вл“, „пл“ и т. п. следует отнести к ряду благозвучных.

В целях благозвучия Державин в некоторых своих стихотворениях избегал звука „р“. Вот, например, его „Шуточное желание“ (введенное Чайковским в его оперу „Пиковая дама“).

Если б милые девицы
Так летали будто птицы,
И садились на сучках:
Я желал бы быть сучочком,
Чтобы тысячам девочкам [1])
На моих сидеть сучках.
Пусть сидели бы и пели,
Вили гнезда и свистели,
Выводили и птенцов:
Никогда б я не сгибался,
Вечно б ими любовался
Был милее всех сучков.

Когда Пушкин написал в Бахчисарайском фонтане стихи:

...Но кто с тобою,
Грузинка, равен красотою?

то он заметил здесь синтаксическую неправильность („равен“ — мужского рода, „Грузинка“ — женского рода), и предполагал было изменить стих так

Равна, грузинка, красотою...

Но столкновение звуков *ка кр* показалось ему неблагозвучным, и он вернулся к прежней редакции.

---

[1]) В этом слове диалектическое ударение „девóчки“ вместо литературного „девочки“.

С другой стороны, упрекая Вяземского за бессмысленность сочетания (в описании водопада) „влаги властелин“, он тем не менее отмечает благозвучие в совпадении звуков „вла-вла“.

Из этих примеров видно, что звучание становится заметным (как в случае благозвучия, так и в случае неблагозвучия) при повторении фонем или целых групп фонем.

Поэтому, чтобы сделать благозвучие ощутимым (не просто отсутствие затруднения в произношении и слушании, а ощущение легкости или трудности звукового состава), необходимо ввести некоторые звуковые однообразия, что достигается путем повторения фонем (так называемые *звуковые повторы*).

Звуковое единообразие наблюдается у поэтов XIX века, например, у Пушкина. Например:

Куда как *в*есело: *в*от *в*ечер: *в*ьюга *в*оет...

*П*астух, *п*летя свой *п*естрый ла*п*оть
*П*оет *п*ро волжских рыбарей...

Волненье *ст*раха и *ст*ыда...
По*т*ом в о*тпл*ату *л*е*п*е*т*ания... [1])

И в *суму* его *пустую*
Суют грамо*ту* дру*гую*.

Вот примеры фонетических соответствий у Блока:

Утихает *све*тлый *ве*тер.
Наступает *се*рый *ве*чер,
Ворон к*ану*л на сос*ну*
Тр*ону*л с*онну*ю вол*ну*.

У современных поэтов эти звуковые соответствия еще чаще:

*Пла*менный *пляс ска*куна
Про*плеска*вшего *пла*шменной *лап*ой...
(Н. Асеев.)

Со сталелитейного стали лететь
Крики кровью окрашенные,
Стекало в стекольных, и падали те
Слезой поскользнувшись страшною.
(Он же.)

[1]) Примеры взяты из статьи *В. Брюсова* „Звукопись Пушкина“.

То же наблюдается в прозе, например: „на легких спиралях, собой, онемели давно: лепестки белых лилий легчайшим изливом“ *(А. Белый)*. Ср. типичные каламбуры: „какие тут скверы при скверных делах“ *(С. Третьяков)*.

Таким образом в поэтическом языке подобозвучащие слова тяготеют друг к другу. Отсюда появляются своеобразные звуковые ассоциации. Так, например, очень часто эпитет подбирается по принципу звуковой аналогии: „гул глухой“, „ревущий зверь“, „звезды золотые“, „потребность трезвая“ и т. п.

Классификация конфигураций эвфонических повторов дал *О М. Брик* и его классификация является в настоящее время наиболее популярной. Вот основы его классификации.

1) Повторы делятся по количеству повторяемых звуков на двухзвучные, трехзвучные и т. д. [1]). Примеры (из Пушкина — П и Лермонтова — Л).

двухзвучные:

в**р**а**г**у царя на по**р**у**г**ание *(П.)*
и внемлет а**рф**е се**р**а**ф**има *(П.)*

трехзвучные:

в ру**к**е **св**е**рк**нул турецкий ствол *(Л.)*

четырехзвучные:

Задумчивый **гр**у**з**и**н** на месть тебя ковал
на **гр**о**зн**ый бой точил черкес свободный *(Л.)*
Де**л**и**б**а**ш** на всем скаку
Срежет саблею кривою
с плеч у**д**а**л**ую **б**а**ш**ку *(П.)*

2) В зависимости от числа раз повторения одних и тех же звуков мы имеем повторы простые и многократные. Примеры простых см. выше.

Многократные повторы:

мо**г**и**л**ьный **г**у**л** хвалебный **гл**ас *(П.)*
чей **ст**а**р**ый **т**е**р**ем на горе к**р**у**т**ой *(Л.)*

3) Классифицируются повторы в зависимости от того, в каком порядке следуют друг за другом звуки в повторяемых группах.

[1]) В дальнейшем все примеры имеют в виду лишь повторы согласных. Всю эту классификацию можно распространить и на гласные.

Обозначая условно звуки первой группы через A, B, C, D и т. д. мы можем выразить формулу повтора в виде этих же букв, расположенных в том порядке, в каком они встречаются во второй группе.

Примеры. Двухзвучный повтор AB (тот же порядок, что в первой группе):

На **урну** Бай**рона** взирает *(П.)*

BA (обратный или „хиастический“ повтор.)

где сла**в**у оста**вил** и трон.

Трехзвучные: ABC

мой юный слух напевами **пленила**
и меж **пелен** оставила свирель *(П.)*

BCA

Сметает **пыль** с могильных **плит** *(Л.)*

CAB

и **скв**озь **н**его **высок**ий бор *(Л.)*

BAC

но и теперь **никто** не **кин**ет *(П.)*

ACB

у **Чер**ного моря **чина**р**а** стоит молодая *(Л.)*

CBA

на суше на **морях**, во **храм**е под шатром *(П.)*

Повторы классифицируются по их положению в ритмических единицах (в дальнейших примерах — единицей является стих).

I. *Смежные* повторы в пределах одного стиха. Пример:

Отвори*те мне темни*цу

II. ***Кольцо.*** Первая группа в начале строки, вторая в конце. Пример:

Редеет облаков летучая г**ряд**а *(П.)*

на двух строках:

Марии ль чистая душа
являлась мне, или За**ре**ма *(П.)*

III. *Стык.* Первая группа в конце первой строки, вторая — в начале второй. Пример:

Чтоб укорять людей, чья зло**ба**
у**би**ла друга твоего. *(П.)*

Иль зачем судьбою **т**ай**н**ой
Ты **н**а казнь осуждена. *(П.)*

IV. *Скреп.* (Анафора). Обе группы в начале строк.

и **ре**вом скрипок заглушон
ревнивый шопот модных жон *(П.)*

провозглашать я стал любви
и **пра**вды чистые ученья... *(Л.)*

V. *Конциовка.* Обе группы в конце строк.

в крови горит огонь же**ла**нья
душа тобой уязв**ле**на *(П.)*

Одели темные **по**ля**н**ы
широкой белой **пе**ле**н**ой *(Л.)*

Классификация Брика применима не только к повторению звуков, но и к повторению слов, синтаксических форм, значений (синонимический повтор) и т. п.

Другая сторона в фонетическом отборе, это — звуковая выразительность. Основой выразительной функции звуков являются те ассоциации, которые мы связываем непосредственно с самими фонемами. Ассоциации эти многоразличны.

Простейшим случаем звуковых ассоциаций являются *звукоподражания.* Многие звуки в природе имеют акустическое сходство со звуками языка. Так раскаты грома напоминают звук „р“, дребезжащий звук металла — звук „з“, свист — звук „с“, глухой шум — звук „ш“; поэтому слова „гром“, „звон“, „свист“, „шум“, „шелест“, „шопот“, „рычание“ и другие имеют выразительную звуковую окраску. Многие слова возникают из звукоподражаний („трах“, „тик-так“, „ку-ку“, „мяу“). Слова эти именуются *ономатопеями.* Самый простой способ выразительности звуковой, это — пользование

словами языка как ономатопеями. Так в сочетаниях „вьюга воет“, „зверь ревет“ есть элемент звукоподражания, т.-е. соответствие между фонетической формой выражения и звуковой природой описываемого явления.

Но могут быть ассоциации со звуками и не звукового характера. Если мы обратим внимание на обычные выражения: „высокий звук“, „низкий звук“, „сухой звук“, „мягкий голос“, „грубый голос“, „тонкий голос“, то убедимся, что существуют общезначимые (ибо эти выражения понятны для всех) связи между характером звуков и различными явлениями не звуковой природы. Ср. у Лермонтова:

Я без ума от тройственных созвучий
И *влажных* рифм как например на *ю*.

Объясняется это тем, что мы располагаем звуки в ряды и сравниваем их между собой в некоторых отношениях: например, по высоте тембра мы имеем шкалу гласных от „у“ до „и“, можем сравнивать звуки по той энергии, которую мы на произнесение их затрачиваем, по трудности их произношения, по силе их акустического эффекта (например, пронзительный звук „с“) и т. д. Мы делим звуки на музыкальные высокие и на музыкальные низкие, на приятные („нежные“) и неприятные („грубые“). Принадлежность высоких звуков голосу женщин и детей, а низких — голосу мужчин заставляет нас ассоциировать высокие звуки с чем-то слабым и женственным, а низкие с чем то грубым, сильным, мужественным. Но на такие же ряды разлагаются и восприятия иных органов чувств. Так цвета мы различаем яркие, светлые с одной стороны, и тусклые, темные — с другой. Совершенно естественна ассоциация между цветами светлыми (например, белым) и звуками высокого тембра (например, „и“). Отсюда понятно, почему поэт, описывая лилию — белый цветок, — обильно будет употреблять звук „и“, тем более, что эта ассоциация поддерживается и тем, что слово „лилия“ дважды содержит в себе этот звук.

Легкость произнесения сонорных звуков ассоциирует их с представлением о чем-то легком и нежном. Недаром слова „нежный“, „милый“, „юный“ были излюбленными эпитетами в поэзии 20 х годов XIX века, разрабатывавшей женственные темы.

Такие ассоциации создают основу для эмоциональной окраски звука Могут быть они и иного происхождения: например, чувство презрения вызывает у нас определенную мимику напряжение лицевых мускулов, вызывающее особое движение губ, которое, при выдыхе, может сопровождаться губным звуком (отсюда междометие „фу“). Естественно, что губные глухие звуки могут окрашивать речь в качестве эмоционального знака презрения, и такие слова, как „презирать“,

„подлый“, „плохо“ являются уже в своем звуковом составе окрашенными.

Точно так же звук „с“, напоминающий свист, также может выражать презрение, поскольку свист вообще есть знак неодобрения (из театрального обычая метонимически слово „освистывать“ приобрело широкое значение), или жестокой иронии; например, в следующей эпиграмме Баратынского звук „с“ отмечает именно те места, в которых выражается презрение:

В *своих листах* душонкой ты кривишь,
Уродуешь и мненья, и сказанья,
Приятельски дурачеству кадишь
Завистливо поносишь дарованья:
Дурной твой нрав дурной приносит плод:
Срамец! срамец! все шепчут,— вот *известье!*
— Эх, не тужи, уж это мой расчет:
Подписчики мне платят за *бесчестье.*

В другой эпиграмме *Баратынского* же роль свистящих звуков даже прямо названа:

Ты ропщешь, важный журналист,
На наше модное маранье:
„Всё та же песня: ветра свист,
Листов древесных увяданье“...
Понятно нам твое страданье
И без того освистан ты,
И так, подвалов достоянье
Родясь — гниют твои листы.

С другой стороны, вхождение того же звука „с“ в слова „свет“, „сияние“, „ясный“, „блеск“, „сверкать“ и т. д. может у нас вызвать определенные световые представления, особенно если они подсказываются текстом, например:

Оставьте пряжу, сестры. Солнце село,
Столбом луна блестит над нами. Полно!..

(*Пушкин.* Русалка.)

Употребление звуков как некоторого эквивалента выражения, как чего-то равносильного слову, называющему явление, иногда именуется *звуковой метафорой.*

Ассоциации, связывающие эмоции и объективные явления непосредственно со звуками языка, чрезвычайно многочисленны. Но не

следует забывать, что они довольно зыбки и часто весьма субъективны. Так, например, известно распространенное явление „цветного слуха". Многие воспринимают некоторые звуки в качестве окрашенных в определенный цвет. Однако — обычно каждый окрашивает звук по-своему. Кроме того — многие совершенно не окрашивают звуков.

В анализе звуковой выразительности художественного произведения следует быть весьма осторожным, учитывая лишь определенно выраженные звуковые явления (устраняя всё случайное) и принимая во внимание лишь общезначимые ассоциации или ассоциации, даваемые самим текстом произведения.

Отмечу еще один ряд несомненных ассоциаций, это — ассоциации со звуками чужих языков. Вслушиваясь в непривычный для нас говор мы замечаем в нем те звуки, которые в данном говоре употребляются чаще,. чем в русском языке. Отсюда мы ассоциируем с представлением об иностранных языках представление об отдельных, характеризующих эти языки звуках. Так стих „О сон на море — диво сон" имитирует фонетику итальянской речи. Точно так же и различные диалекты мы расцениваем с точки зрения входящих в их состав звуков.

Вот пример стихотворения („заумного", т.-е. отчасти лишенного значения набора слов), построенного на имитации диалектического говора:

Каторжная таёжная.

Захурдачивая в жордубту
По зубарам сыпь дурбинушшом,
Расхлабысть твою да в морду ту
Размордачай в бурд рябинушшом.
А ишшо взграбай когтишшами
По зарылбу взымбь колдобиной
Штобыш впрямь зуйма грабишшами
Балабурдой был — худобиной.
Шшо да шшо да не нашшоками
А впроползь брюшиной шша —
Жри хувырдовыми шшоками
Раздобырдивай лешша.

(Василий Каменский.)

Как ни расценивать „заумную" литературу, отказывающуюся от самого могущественного свойства слова — от его значения — нельзя отказать в звуковой выразительности данного стихотворе-

ния, которое по фонетике и отчасти лексике вполне соответствует заголовку [1]).

Поэты весьма чутки на звуковые ассоциации. Так Асеев писал:

Я запретил бы „продажу овса и сена“...
Ведь это пахнет убийством отца и сына.

При таком обостренном отношении к звуковым ассоциациям совершенно естественно, что звуковая ткань произведения далеко не безразлична. Особенно отчетливо она выступает в стихах. Однако все подобные же явления можно наблюсти и в прозе.

Факты звуковой организации речи (иногда называемые „*инструментовкой*“ речи) еще не достаточно изучены, чтобы можно было построить стройную теорию эвфонии. Но вопросы, связанные с эвфонией, не следует забывать при анализе текста художественного произведения.

Графическая форма.

Так как в литературе применяется письменная речь, то некоторую роль в восприятии играют графические представления. бычно графикой, т.-е. расположением печатного текста, пренебрегают. Однако иногда графические представления играют значительную роль. Так стихи всегда (за чрезвычайно редкими исключениями) пишутся отдельными строками — стихами, и эта графическая строка является указанием — как следует читать стихотворение, на какие ритмические части оно делится. Некоторые стихи, будучи напечатаны прозаическими строками, уже не воспринимаются как речь правильно метризованная, и сливаются с прозой. В свою очередь группы стихов отделяются друг от друга пробелами, указывающими на паузы. Эти пробелы есть знак членения произведения.

Точно так же и в прозе. Деление речи на *абзацы*, пробелы, разделение строк черточками или звездочками—всё это дает зрительные указания, дающие опору восприятию построения произведения. Точно так же перемена шрифтов, способ начертания слов — всё это может играть свою роль в восприятии текста.

Этим объясняется то внимание, которое обращают авторы на способ печатания их произведений.

В последнее время (хотя подобные же факты встречались и раньше) на графическую сторону всё чаще и чаще обращают усиленное внимание и расположением слов на странице пользуются, как

---

[1]) Следует отметить. что здесь „заумь“ мотивирована условным языком („блатная музыка“) каторжан, являющимся для непосвященных заумным.

средством композиции. Особенно это характерно у Андрея Белого, от которого подобные приемы проникают в современную прозаическую литературу.

Вот отрывок из повести „Котик Летаев“ так, как напечатан автором:

. . . .

Закат: —

— все стряхнуто: комнаты дома, стены: все — четко, все — гладко: земля — пустая тарелка: она — плоска, холодна: и — врезана одним краем туда —

— где —

— из багровых расколов до ужаса узнанным диском огромное солнце к нам тянет огромные руки: и руки —

— мрачнея, желтеют: и — переходят во тьму.

Эти приемы отнюдь не являются новейшей выдумкой. В эпоху романтизма в начале XIX века можно найти соответствующие явления.

Характерно, что в нехудожественной литературе (например, в учебниках) графическому моменту часто уделяют больше внимания, чем в художественной: там часто прибегают к смене шрифтов, надписям на полях и т. д.

В крайних литературных школах, тяготеющих к заумному языку, т.-е. к чистым арабескам языковых символов, часто встречается пользование графическими приемами, как художественной самоцелью. Так в 1923 году в Париже появилась книга Ильи Зданевича, целиком состоящая из прихотливого набора разных шрифтов. Во всей книге можно прочесть лишь несколько слов, почти бессвязных, — но в типографском отношении книга очень красива. Правда, ей, очевидно, навсегда суждено остаться в числе курьезов.

Но графические приемы, не разобщенные от словесной функции, приобретают сейчас право гражданства, например, в периодической прессе — в еженедельных журналах, „монтирующих“ набор, употребляющих „конструктивные“ формы зрительного текста.

Этот „монтаж“ применялся и ранее в рекламах, плакатах, афишах, вывесках — вообще в письменных формах, предназначенных для уличной развески. В сущности тот же монтаж, но в более традиционных, канонизованных формах, применялся в документах с их угловыми штампами, заголовками, системой подписей и печатей.

Любое „удостоверение“ или „мандат“ представляет, собственно, „монтированный“ текст.

Это особое графическое построение документа часто применяется в художественной литературе там, где, сообщая о документе, автор хочет дать и зрительное представление о нем. В авантюрном романе, где часто фигурируют документы, письма, объявления и т. п., можно встретить набор, имитирующий форму документа. Самый текст становится иллюстрацией: графика в этих случаях показательна.

Вот пример такого пользования графикой из „Материалов к роману“ *Б. Пильняка*:

„Тут же на двух столбах была единственная — и вечная — афиша о зверинце:

Проѣздомъ въ Городѣ остановился
ЗВѢРИНЕЦЪ
Разные дикiе звѣри подъ управленiемъ
ВАСИЛЬЯМСА
А ТАКЪ ЖЕ
всемiрный ОБТИЧЕСКIЙ
обманъ ЖЕНЩИНА-ПАУКЪ.

На афише были нарисованы — голова тигра, женщина-паук, медведь (стреляющий из пистолета) и акробат.“

Стилистические приемы имеют двойную функцию. Во-первых, задача художника, это — в выражении наиболее точно передать мысль и ее эмоциональные переживания. Выбирая то или иное слово, тот или иной оборот, поэт подыскивает выражение, наиболее соответствующее теме и настроению, прибегает к словам, наиболее действенным и вызывающим в нас точные и яркие представления. Это — *выразительная* функция слова.

Но с другой стороны — самый распорядок, самые обороты и словесный отбор могут представить эстетическую ценность. В выражении мы можем переживать не только тематизм выражения, но и его художественную конструкцию. Самый способ построения может, выражаясь просто, привлекать нас своею красотою. В этом — *орнаментальная* функция слова.

В практической речи мы прибегаем к стилистическим приемам, главным образом, с целями выразительными, хотя не чуждаемся и орнаментики. В художественном произведении орнаментика играет бóльшую роль и лишь оправдывается („мотивируется“) выразительностью. Задача художественного произведения примирить, дать гармоническое единство в пользовании выразительностью и орнаментикой.

Способы уравновешения выразительности и орнаментики определяются литературной традицией и индивидуальными приемами каждого писателя.

Сравнительная метрика.

Стих и проза.

В художественном тексте может содержаться определенный расчет на способ его воспроизведения. Какой-нибудь обширный роман, особенно авантюрный, где всё построено на сцеплении событий, предназначен исключительно для чтения глазами. Узнавая глазами слова, читатель не задерживается на их звучании и сразу переходит к их значению.

В других произведениях, как, например, произведения так называемой „орнаментальной“ прозы, где есть установка на самое звучание выражения, читатель даже в зрительном восприятия напечатанного текста восстановляет, хотя бы мысленно, звучание написанного, „рецитирует“ текст. Стиль варьируется в зависимости от того, имеем ли мы рецитационную форму, т.-е. такую, самое звучание которой входит в художественный замысел и создает учитываемый эффект, или отвлеченно символический стиль, где слова являются более или менее безразличными символами значений, знаками выражения; в последнем случае замена слуховой формы зрительной не меняет дела.

Рецитационная форма не требует обязательного воспроизведения ее полным голосом. Не только вслух, но и про себя можно учитывать элемент звучания: интонацию, систему ударений, звуковые аналогии. Рецитационную форму читатель невольно мыслит как форму произносимую.

Частным случаем рецитационной формы является стиховая речь. В отличие от прозы стиховая речь есть речь *ритмизованная*, т.-е. построенная в виде звуковых отрезов, или систем звуковых отрезов, которые воспринимаются как равнозначные, сравнимые между собой.

Таким отрезом — *стихом*, ритмической единицей — является речевой период, приблизительно равноценный с прозаическим колоном, т.-е. ряд слов, объединенный некоторой единой интонационной мелодией.

В то время, как прозаическая речь развивается свободно, колон подхватывает колон, и границы колонов не всегда бывают строго очерчены, стиховая речь должна быть резко разделена на стихи, с совершенно отчетливыми их границами.

Внешним выражением стиховой расчлененности речи является их графическая форма. Каждый стих представляет отдельную строку. Изображая стиховую речь в виде изолированных строк, автор дает указание, как читать стихи, как членить и выравнивать стиховую речь [1]).

Возьмем, например, следующие стихотворные строки:

Вот почему я такой радостный,
А кровь во мне, как у всех людей,
С разными там инфузорными палочками!..
Но всё-таки удивительно.
Если вспомнить мое прошлое,
Отчего я как-то сам по себе знаю всё, что мне нужно,
Отчего стал я радостным, успокоенным, дерзающим,
Безграмотным, не чувствующим ни к кому ни малейшей
злобы,
Требующим только одного из своих современников:
Они должны знать мою фамилию;
Отчего ощутил себя человеком будущего.
Нелюбящим ни религии, ни таинственностей, ни отечества...

(С. Нельдихен.)

Ср. стихи *Александра Блока:*

Она пришла с мороза,
Раскрасневшаяся,
Наполнила комнату
Ароматом воздуха и духов.
Звонким голосом
И совсем неуважительной к занятиям
Болтовней.

Если эти стихи мы напечатаем прозой, сплошь, то в прозаических строках исчезнет ритмическое намерение автора, фраза сольется, и мы потеряем стиховую канву, определяющую композицию данного произведения.

Являясь в общем случае рецитационной формой, в которой ритм речи осуществляется в членении на эквивалентные (равноцен-

---

[1]) Следует отметить, что вообще, совпадая со стихом, строка иногда может и не определять стиха, если стих определен каким-нибудь другим образом (рифмой, метром и т. п.).

ные) ряды, стих обычно обладает особыми свойствами, облегчающими измерение и сравнение этих звуковых рядов. На-ряду с признаками стихового членения речи, каждый стих, как ритмическая единица, имеет свою внутреннюю меру.

Эта внутренняя мера определяется свойствами языка и литературной традицией. Она условна и выражается в ряде норм или „правил стихосложения“, изменяющихся при переходе от литературы к литературе и от эпохи к эпохе. Система правил, одновременно действующих в пределах одной литературы, называется *метрикой.*

Стих резко противостоит прозе в том, что в прозе ритм является *результатом* смысловой и выразительной конструкции речи, в то время, как в стихе ритм является определяющим моментом, и в рамки ритма вдвигается смысл и выражение. Если естественный ритм речи и совпадает с границами стихового членения, то это является лишь мотивировкой ритма. Вообще же членение речи на стихи происходит независимо от естественного членения речи на синтаксические кóлоны. В стихах ритм задан, и под ритм подгоняется выражение, которое, естественно, изменяется, *деформируется.*

Деформация эта пронизывает речь во всех отношениях. То, что нам приходится задерживать внимание на каждом слове, чтобы „прислушаться“ к нему, обостряет восприятие каждого отдельного слова. Слова в стихах как бы выпирают, выходят на первый план, в то время как в прозе мы скользим по словам, задерживаясь лишь на центральных словах предложений. То, что речь является *не сплошь,* а рядами, более или менее изолированными, создает особые ассоциации между словами одного ряда или между симметрично расположенными словами параллельных рядов. Значением и связыванием значений руководят ритмические соответствия, чего нет в прозе, где, наоборот, ритмические соответствия строятся по заданной словами выразительной линии речи.

Благодаря этому и развитие стиховой речи ведется главным образом по тесным словесным ассоциациям, от слова к слову, от предложения к предложению, от „образа“ к „образу“. В прозе слова нанизываются на избранную тему. Но про стихи говорят, что в них „рифма ведет мысль“. Это совершенно верно, и в этом нет ничего, порочащего стиховую речь. Стиховая речь и есть речь тесного сплетения ассоциаций в ее поступательном развитии.

С особенностями композиционного строения стиховых и прозаических произведений мы познакомимся позже, а сейчас остановимся на метрических системах, регулирующих стиховую речь.

Главных метрических систем, распространенных в европейских литературах, — три: *метрическая, силлабическая* и *тоническая.*

1) Метрическая система.

Метрическая система была принята в античных литературах: греческой и латинской.

В основе метрической системы лежит пение. Античные стихи или пелись, или произносились музыкальным речитативом, допускавшим сопровождение музыкальными инструментами. Законы ритма античного стиха совпадают с законами ритма вокальных музыкальных произведений.

Кратчайшей единицей, из которой слагаются ритмические ряды, является „мора" — время, затрачиваемое на произнесение (или пение) самого короткого слога. Несколько мор, сочетающихся вместе, образуют ритмико-мелодическую единицу — *такт*, называемый в античном стихосложении „*стопой*". На одной из мор стопы делается ритмический акцент. Несколько стоп, представляющих вместе законченную ритмико-мелодическую фразу, образуют ритмическую единицу, — стих. Несколько стихов, объединенных между собой в цикл, повторяющийся в песне, образуют *строфу* или *куплет*. На следующем примере ясна функция моры, стопы, стиха и строфы:

Вста вай про клятьем за клей ме ный
весь мир го лод ных и раб ов
ки пит наш ра зум воз му щен ный
и в смертный бой вес ти го тов

Знак обозначает одну мору, — две моры, — три моры; V — ритмический акцент [1]

[1]) Чтобы ритмически прочесть эти знаки, надо условиться в длительности моры. За длину моры можно принять, например, два тиканья карманных часов (т.-е. 2/5 секунды) и в чтении отстукивать пальцами в размер число мор, соответствующих каждой ноте.

Стопа (моры, заключенные между двумя вертикальными чертами) состоит из четырех мор. В пределах песни она изменяется от формы 3 + 1 до формы 1 + 1 + 1 + 1, т.-е. содержит то 2, то 4 слога. Ритмический акцент приходится на первом слоге стопы. Стих состоит из трех стоп, из которых последняя может быть не полной, и из „затакта“ (вста-.. весь... ки... и в смертный...), т.-е. слогов, предшествующих первому ритмическому ударению стиха.

4 стиха образуют строфу, которая представляет собой законченную мелодию.

Но в то время, как в русском пении любой слог можно протянуть и одну, и две, и три моры (и даже более), в античных языках длительность слогов была свойством самого языка, и некоторые слоги нельзя было петь кратко, некоторые же нельзя петь долго.

Слоги античных языков разделялись на долгие и краткие. Долгий слог изображался знаком „—“, краткий „◡“

Краткий слог длился в музыкальном исполнении время одной моры, долгий слог длился две моры.

Таким образом античные стопы (такты) представляли собою соединение слогов долгих и кратких. Каждая форма стопы имела свое название. Так как античная терминология распространена и в наше время, то привожу здесь таблицу античных стоп.

Стопа в две моры:

◡ ◡	(pătĕr) пиррихий

Стопы в три моры:

— ◡	(fōrtĭs) хорей или трохей
◡ —	(rĕgūnt) ямб
◡ ◡ ◡	(dŏmĭnŭs) трибрахий

Стопы в четыре моры:

— ◡ ◡	(tēmpŏră) дактиль
◡ — ◡	(pĕrītŭs) амфибрахий
◡ ◡ —	(bŏnĭtās) анапест
— —	(vōbīs) спондей.
◡ ◡ ◡ ◡	(strĭgĭlĭbŭs) дипиррихий или прокелевсматик.

Стопы в пять мор:

◡ ◡ ◡	(vīrgĭnĕŭs) пеон первый
◡ — ◡ ◡	(pŏētĭcŭs) „ второй
◡ ◡ — ◡	(mănĭfēstŭs) „ третий или дидимей
◡ ◡ ◡ —	(mĭsĕrĭcōrs) „ четвертый
◡ — —	(dŏlōrēs) бакхий
— ◡ —	(fēcĕrānt) кретик или амфимакр
— — ◡	(pēccātă) антибакхий или палимбакхий.

Стопы в шесть мор:

— — —	(clāmōrēs) молосс или тримакр
⏑ ⏑ — —	(rĕdĕūntēs) малый или восходящий ионик
⏑ — ⏑ —	(sĕvērĭtās) диямб
⏑ — — ⏑	(ĭnārdēscĭt) антиспаст
— ⏑ ⏑ —	(dēstĭtūī) хориямб
— ⏑ — ⏑	(prīncĭpālĭs) дихорей или дитрохей
— — ⏑ ⏑	(ēnōrmĭtĕr) большой или нисходящий ионик.

Стопы в семь мор:

⏑ — — —	(sălūtāntēs) эпитрит первый
— ⏑ — —	(cōmpŏbābānt) „ второй
— — ⏑ —	(cōnsēntĭēns) „ третий
— — — ⏑	(ōrnāmēntă) „ четвертый

Стопа в восемь мор:

— — — —	(īntērrūmpēns) диспондей

Так как античные стопы не могли содержать менее двух и более четырех слогов, то этими 28 ю стопами исчерпываются все возможные комбинации из долгих и кратких слогов, образующие стопы.

В стихах границы стопы и границы слов *(словоразделы)* могли и не совпадать. Но конец стиха, после которого должна была быть пауза, обязательно совпадал с концом слова.

Последняя стопа могла быть не равна метрически с остальными стопами стиха. Если она была короче остальных, стих именовался *каталектическим*, если она равнялась остальным —*акаталектическим*, и если она была длиннее остальных, — *гиперкаталектическим*.

На каждую стопу падало ритмическое ударение, называемое *иктом*. Слог, на который падал икт, назывался арсисом, в отличие от неударной части стопы (тезис). Обычно икт падал на первый долгий слог стопы. Замечу, что и в современной музыке ударение падает преимущественно (хотя и не обязательно) на долгие ноты. См. в приведенном примере стопы (вста)*вай про*(клятьем), (весь) *мир го*(лодных), (ки)*пит наш, бой ве-сти го*(тов).

Таким образом главными характеристиками стопы были 2 признака: длины стопы в морах и положение икта. Стих определялся числом и характером стоп.

Наиболее распространенным стихом был *гекзаметр*, состоявший из шести четырехмерных стоп с иктом на первом слоге. Из всех четырехморных стоп начинаются на долгий слог (который может принять на себя ритмическое ударение) две: спондей и дактиль. Гекзаметр и состоял из спондеев и дактилей, при чем обычно 5-я

стопа была дактилем, что же касается шестой, то она обязательно была двусложна и могла быть равна остальным (спондей) или короче их (хорей). Вот пример латинского гекзаметра (размечаю в первой строке долгие и краткие, в остальных только икты).

Āt rēgīnă grăvī jāmdūdūm sāuciă cūrā
Vúlnus alít venís; et cáeco cárpiter ígni.
Múlta virí virtús animó, multúsque recúrsat
Géntis honós; haerént infíxi péctore vúltus,
Vérbaque: néc placidám membrís dat cúra quiétem [1]).

Общая схема гекзаметра такова:

´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑⏑ ´– ⏑

В латинском стихе соблюдались следующие правила. Запрещалось столкновение двух гласных, которое именовалось „гиатусом“ (зияние). Если за словом, оканчивающимся на гласный звук или на „m“ (которое с предшествующей гласной образовывало один носовой гласный звук), следовало слово, начинающееся с гласной или с „h“ (придыхание), то встречающиеся гласные сливались в один сложный гласный звук. Это явление именуется э л и з и е й.

Например:

Cónticuére⁀omnés, inténtique⁀ora tenébant

Aút pelagó Danaum⁀insidiás suspéctaque dóna

Séd quid ego⁀haec autém nequíquam⁀ingráta revolvo.

---

[1]) Транскрибированные русскими буквами эти стихи звучат так (при условии певуче-равномерного произношения каждой гласной):

Аат рээгиина гравии яамдуудуум саавциа кууraa
вуульнус алиит веэниис; ээт цеэкоо каарпитер иигнии
муульта вирии виртуус анимоо муультуускве рекуурсаат
геэнтис хоноос хээрээнт иинфииксии пеэкторэ вуультус
веэрбакве нээк плацидаам мээмбриис даат куура квиээтем.

Для правильности чтения удобно сопровождать чтение отбиванием в такт рукою мор, ударяя особенно сильно 1-ю, 5 ю, 9-ю и т. д. через четыре моры каждого стиха. Весь стих состоит из 36 мор.

„Сольфеджируя“, т.-е. произнося на слог „та“ схему гекзаметра, получим:

тá-а та-та, тá-а та-та, тá-а та-та, тá-а та-та, тá-а та-та, тá-а та.

При этом каждая группа „та-та“ может быть заменена одной неударной группой — „та-а“, например:

тá-а та-а, тá-а та-а, тá-а та-та, тá-а та-а, тá-а та-та, тá-а та.

В гекзаметре обычно было деление стиха на два периода. Это деление соответствовало как бы перехвату ритмико-мелодической линии (гекзаметр по своей длине—от 13 до 17 слогов—представлял обычно два, а иногда и 3 речевых колона). Это деление называлось цезурой. Цезура совпадала с словоразделом Могла она приходиться в разных местах. Преимущественно она попадала после арсиса третьей стопы:

Háctenus árvorúm / cultús et sídera cóeli:
Núnc te, Bácche, canám, / nec nón sylvéstria, técum
Vírgultá, et prolém / tardé crescéntis olívae.

Или после первого краткого слога третьей стопы, когда эта стопа была дактилем:

Fórmosám resonáre / docés Amaryllida sylvas

Или после арсиса четвертой стопы. Но в этом случае необходима была дополнительная цезура после арсиса второй стопы:

Quid refért /, morbo àn furtis //, pereàmne repìnis...
Et si quid / cessare potés, // requiesce sub umbra...

Гекзаметр не был строфическим размером. Но в соединении с „пентаметром“ он образовывал двустишие (элегический дистих).
Пентаметром именуется стих такой схемы

´— ⏖ ´— ⏖ ´— // ´— ⏑⏑ ´— ⏑⏑ ´—

Párve nec ínvideó, sine mé, liber, ìbis in úrbem
Heú mihi! quó dominó // non licet íre tuó.

Difficilis, facilis, jucundus, acerbus es idem:
Néc tecúm possúm // vívere, néc sin té.

В лирике античные поэты употребляли строфы, состоявшие иногда из различных стихов, которые в свою очередь собирались из различных стоп в определенной последовательности. Такие стихи именовались *логаэдами.* Вот пример сапфической строфы:
Схема

´— ⏑ ´— — ´— / ⏑ ⏑ ´— ⏑ ´— ⏓
´— ⏑ ´— — ´— / ⏑ ⏑ ´— ⏑ ´— ⏓
´— ⏑ ´— — ´— / ⏑ ⏑ ´— ⏑ ´— ⏓
´— ⏑ ⏑ ´— ⏑

Jấm sătīs tērrĭs / nĭvĭs ātquĕ dīraē
Grándinís misít Pater ét rubénte
Déxterá sacrás iaculátus árces

Térruit Urbem

Алкаическая, или алкеева, строфа:

Схема:

— —́ ◡ —́ — / —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́
— —́ ◡ —́ — / —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́
— —́ ◡ —́ — —́ ◡ —́ ◡,
—́ ◡ ◡ —́ ◡ ◡ —́ ◡ —́ ◡

Nūnc ěst bĭbĕndūm / nūnc pĕdĕ līběrō
Pulsánda téllus / núnc saliáribus
Ornáre púlvinár deórum
Témpus erát dapibús, sodáles

Новейшие языки утратили долготу и краткость слогов (или отчасти утратили), взамен чего на первый план выступила ударность и неударность слогов. Новые имитации античных размеров заключаются в том, что на долготу и краткость внимания не обращают. Арсис передается ударным слогом, остальные слоги неударными.

В Германии в конце XVIII века эти имитации популяризировал *Клопшток*. Вот его имитации гекзаметра:

Unterdés war Sátan mit Adramélech der Érde

Auch schon näher gekómmen. Sie gíngen nében einánder
Jeder allein, und in sich gekehrt. Jetzt sahe den Erdkreis
Adramelech von sich in ferner Dunkelheit liegen.

Элегический дистих:

Wiedriger sind mir die redenden, als die schreibenden Schwätzer
Diese leg'ich weg; jenen entflieh'ich nicht stets.

Алкеева строфа:

Der Kühne Reichstag Gallien dämmert schon,
Die Morgenschauer dringen den wartenden
Durch Mark und Bein: o komm, du neue
Labende, selbst nicht geträumte Sonne.
(„Die Etats Généraux").

У нас в России античные метры имитировались в том же направлении. Вот образец гекзаметра:

Чистый лоснится пол; стекляные чаши блистают;
Все уж увенчаны гости; иной обоняет, зажмурясь,

Ладана сладостный дым; другой открывает амфору,
Запах веселый вина разливая далече: сосуды
Светлой, студеной воды, золотистые хлебы, янтарный
Мед и сыр молодой, — всё готово; весь убран цветами
Жертвенник. Хоры поют. Но в начале трапезы, о други,
Должно творить возлиянье, вещать благовещие речи...

(А. Пушкин.)

Элегический дистих:

Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.

(А. Пушкин.)

Сапфическая строфа:

Ночь была прохладная, светло на небе
Звезды блещут, тихо источник льется,
Ветры нежны веют, шумят листами
Тополи белы.

(Радищев).

Следует отметить, что имитации античных гекзаметров сами по себе не принадлежат к метрической системе стихосложения, так как представляют собою не музыкально-речитативную форму, а декламационно-говорную. Музыкальных долгот, мор здесь нет, а есть лишь система ударных и неударных слогов, характерная для тонической метрики.

Этим имитациям почти во всех литературах предшествовали попытки введения в новые языки чистой метрической системы, путем условного деления слогов языка на долгие и краткие.

Так в 1619 году вышла грамматика Мелетия Смотрицкого, который устанавливал для литературного языка того времени (т.-е. церковно-славянского) количественную просодию [1]), определял, какие звуки и в каких случаях являются долгими и какие краткими, и предлагал для России метрическую систему стихосложения. К грамматике были приложены и примеры гекзаметров:

Сарматски новорастныя мусы стопу перву

Тщащуюся Парнасс во обитель вечну заяти...

Система Смотрицкого была чисто метрической в том смысле, что 1) ритм определялся естественной долготой, а не ударностью слогов, 2) ритмические икты падали на слоги независимо от их

[1]) Просодией называется часть фонетики, которая изучает количественные свойства звуков речи, долготу, ударение, повышение голоса и т. п. *„Количественная просодия“* — учение о долготе фонем. Отмечу, что слово „просодия“ употребляется и в другом значении, как синоним слова метрика.

языкового ударения, т.-е. ударный слог мог прийтись на тезис, а неударный — на арсис стопы (например, ритмически слово „сармàтски“ несло два икта: „са́рматски́“).

Глубокое влияние античных литератур на литературы современные сказалось в том, что подобные попытки пересадить античную метрику на современную почву хотя и остались бесплодными, но оказали сильное влияние на теорию современного стиха. Современные языки утратили долготу и краткость слогов в той чисто-музыкальной функции, какую эти свойства имели в античных языках. Подыскивая в современных языках аналогию долготам, теоретики находили ее в ударности. Слог ударяемый стали называть долгим, неударяемый — кратким. С такой заменой таблица греческих стоп стала применяться к современным явлениям (так — ямбом именуется пара слогов, из которых второй ударный: „иду́“, хореем — пара слогов с ударением на первом слоге — „бу́ду“). Ритмические икты в стихах были фиксированы на ударных слогах; т.-е. требовалось совпадение естественного ударения с стихотворным. Таким образом вся система была в корне изменена, но к ней продолжала применяться метрическая музыкальная терминология, что явилось источником недоразумений. Так в слове „отмщенье“ слог „отм“ считался кратким, а „щен“ — долгим, хотя первый отнимает больше времени в нормальном произношении чем второй.

Перенесена была на современное стихосложение вся система античных стоп, хотя они потеряли свое значение разновидностей музыкального такта и т. п.

Если искать параллелей метрическому стихосложению, то его можно обнаружить в более или менее чистом виде в народных песнях и стари́нах (былинах), если учесть, что текст песни неотделим от мелодии напева, что песню можно только петь, а не говорить (декламация текста есть уже что-то приближающееся к пересказу).

В песнях каждый слог обладает своей длительностью и группы слогов — музыкальным ударением, которое вообще совпадает с естественным ударением слов, но может и не совпадать. Разница с античным метром та, что долгота слога определяется исключительно мелодией, на которую песня распевается, а отнюдь не внутренним, языковым свойством самих слогов. Оторванная от мелодии песня теряет свой ритм. Наше ритмическое чтение народных песен есть искусственная интерпретация, искажение естественного ритма песни, такой же фальшивый перевод ритма из одной системы в другую, каким являются все имитации античных размеров в современных языках.

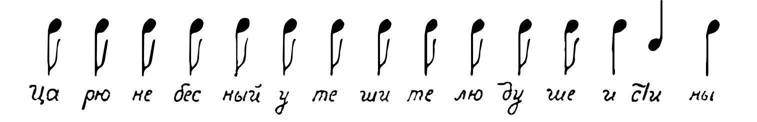
2. Силлабическая система.

В эпоху средних веков, когда латинский язык перестал быть живым языком, будучи вытеснен из народного обращения романскими диалектами, из которых развились современные южноевропейские языки, и, сохранившись только в церковных и ученых кругах, утратил свои свойства долготности слогов. Различие в длине слога было забыто, и ритмической мерой стала длина всякого слога. Речитативное чтение свелось к равновременному (изохронному) произношению всех слогов, причем в конце речевого колона делалась каденция, сопровождавшаяся изменением высоты тона и длительности (каденция, не нарушавшая изохронности, иногда делалась и в начале колона).

О характере средневекового речитатива мы можем судить по церковному чтению. Церковь, как православная, так и католическая, сохранила в обиходе культурные пережитки, бытовавшие около 1000 лет тому назад. Облачения, утварь, живопись — всё это свидетельствует о давно минувшей культуре. Ритуальный язык (латинский, церковно-славянский) перестал жить уже около тысячелетия тому назад. Точно так же и церковный речитатив сохраняет манеру речитатива эпохи возникновения силлабического стихосложения. Вот образец архаического церковного речитатива:



Или



Здесь ясно 1) выравнивание слогов (каждый длится одну мору) и 2) каденцирование в конце колона на последнем ударении (in tentatiónem, истины), выражающееся в удлинении слога и перемене тона. Из такого речитатива выросла силлабическая система стихосложения.

Взяв подобную рецитационную форму, поэты *выравняли* колоны, сделав их равными по времени, а так как время измерялось морами, а каждая мора длилась один слог, то это свелось к тому, что равенство стихов определялось равенством числа слогов от начального до последнего ударного.

Таким образом, например, шестисложный стих составлялся из пяти неударных слогов, за которым следовал ударный (после ударного могло больше и не быть слогов, но могли следовать еще неударные слоги, которые в ритмический счет не входили).

Пример — итальянские стихи:

Brillano le pupille
Di vivaci scintille.

Французские стихи:

Esprit toujours aim*able*
Rimeur toujours gal*ant*,
Demain donnons au di*able*
Un monde turbul*ant*
Et qu'on dresse la t*able*
Prés d'un foyer brû*lant*

В основе силлабической системы лежит счет слогов. Этот счет регулируется традицией. Так, например, во французском стихосложении соблюдаются следующие правила в счете слогов: все „*e* немые“ произносятся и считаются, кроме „*e*“ немых, следующих за гласной (prierai — только два слога: prie-rai, но „racine“ — три слога : ra-ci-ne).

Дифтонги „oi“ (уа), „ui“, „ié“ и др. считаются за один слог, например, „oisiveté“ —4 слога, „oi-si-ve-té“, „lui“ — один слог, „pied“ — один слог. (Замечу, что иногда „ui“ — не дифтонг; например, в слове „ruine“ три слога „ru-i-ne“.)

Зияние во французском классическом стихе запрещено (с середины XVII века), т.-е. нельзя сопоставить два слова, из которых одно оканчивается на гласную, другое начинается на гласную.

Впрочем, если первое слово оканчивается на „*e* немое“, то происходит *элизия*, т.-е. это „*e* немое“ не произносится и не считается. В сочетании „paraître ensemble“ пять слогов: „pa-raîtr'-en-sem-ble“; „parle encor“, 3 слога, „elle arma“ — 3 слога.

Любопытно, что при условии элизии „*e* немого“ допускалось и зияние, например: „Sophie est bonne“ (Sophi-est), „trompée et triste“ (trompé-et). Несмотря на зияния эти сочетания законны в стихах, вероятно, потому, что гласный звук, после которого элидировалось „*e* немое“, получал слабый пâзвук, вроде нашего „й“, разделявший сталкивавшиеся гласные.

Наиболее старым размером во французской поэзии является восьмисложный. Восьмисложные стихи сочетались в цепи, причем каденция каждого стиха отмечалась *ассонансом*, т.-е. совпадением ударной гласной; вот пример стиховой цепи с ассонансом на „i“ (первая половина XIII века):

Ainc plus bele ne veïstes!
Es garda par la gaudine
et vit la rose espanie
et les oisax qui se crient,

dont se calma orpheline
„Ai mi! lasse! moi caitive!
Por coi sui en prison misse?“ и т. д.

Подобные же ассонансы существовали в испанской поэзии.

Этот ассонанс был заменен *рифмой*, т.-е. полным созвучием между конечными словами стихов (начиная с ударения до конца слова).

Что касается шестисложных стихов, то они по своей краткости сочетались попарно в один двенадцатисложный стих. Раздел между шестисложными полустишиями именовался *цезурой*. Так как слоги после последнего ударения не считались, то в старинном французском двенадцатисложнике иногда первое полустишие оканчивалось неударными, не входившими в счет слогами (*цезурная гиперкаталектика*), например:

Pinabaux trebucha / sur l'herbe ensanglantée
Et fors de son poing *destre* / lui échappa l'épée.

В XVI веке подобные формы были запрещены, и двенадцатисложник превратился в стих с ударениями на шестом и двенадцатом слоге и словоразделом между шестым и седьмым слогом:

Le temps, qui change tout / change aussi nos humeurs:
Chaque âge à ses plaisirs / son esprit et ses moeurs.
Un jeune homme, toujours / bouillant en ses caprices,
Est prompt á recevoir / l'impression des vices;
Est vain dans ses discours, / volage en ses désirs,
Rétif á la censure / et fou dans les plaisirs [1]).

Этот стих получил название александрийского и сыграл большую роль как во французской поэзии, так и в литературах, испытавших влияние французского классицизма.

Подобным же образом создался стих в 10 слогов с цезурой после 4-го слога:

Je ne suis né / pour célébrer les saints;
Ma voix est faible / et même un peu profane
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins.

В итальянском языке развилось, как и в остальных южно-романских, силлабическое стихосложение, несколько отличное от французского. Так — в итальянском стихе иные правила элизии. Там, если сталкиваются две гласные на словоразделе, то они образуют дифтонг, считающийся за один слог, например:

Egli͡ ha fatto͡ offerie͡ a Rodomonte...

---

1) В последнем стихе — элизия через цезуру: „censur'et fou“.

Иногда даже образовывался трифтонг (три гласных в одном слоге):

Lasciati avea i Cadurci e la cittade.

Наиболее распространенным стихом являлся стих в 11 слогов с ударением на 10-м слоге. В противоположность французскому стиху итальянский не имеет цезуры. Например:

E non lo bramo tanto per diletto,
Quanto perchè vorrei vincer la prova;
E non possendo farlo con effetto,
S'io lo fo immaginando, anco mi giova.

В эпохи влияния французской литературы проникал в Италию и александрийский стих. Но так как в итальянском языке мало слов, оканчивающихся на ударение, то соблюдение правил французской цезуры было бы затруднительно. Поэтому итальянский александрийский стих строится как старо-французский, с допущением неметрических слогов после цезуры:

Il cuor di donna Fl*óri*da / fa risistanza in vano;
É vittima d'am*óre*, / ma l'idolo é lontano.

В итальянском языке допускаются как рифмованные, так и нерифмованные (белые) стихи.

От французского силлабического стиха итальянский отличается несколько большей правильностью, в расстановке ударений (обычно через слог). Впрочем, эта тенденция к правильности не мешает свободно ставить ударения на любом слоге стиха.

В силлабическом стихе преобладают рифмованные стихотворения (на французском языке рифма обязательна).

Рифмой именуется совпадение звуков двух слов, начиная с ударной гласной. Рифмы делятся на следующие:

1) рифмы, оканчивающиеся на ударение (*мужские*):

русск.: лугà-берегà, дрожàт-назàд.

франц.: contour-jour, beauté-côté

итальянск.: ferir-morir, pietà-libertà

2) рифмы, оканчивающиеся на *один* неударный слог, т.-е. с ударением на втором от конца слоге (*женские*):

русск.: звýки-мýки, дремýчий-тýчи,

франц.: vitre-chapitre, énorme-forme (в качестве женских считаются и рифмы типа enfoncée-amassée, prairie — chérie, хотя это „*e* немое“ не считалось бы внутри стиха и должно было бы обязательно элидироваться. Без элизии эти слова внутрь стиха не допускаются).

итальянск.: segno-sdegno, sorte-morte (в качестве женских употребляются и рифмы типа „poi-suoi, via-dia, хотя внутри стиха все эти слова односложны) [1]).

3) Рифмы с ударением на третьем от конца слоге (*дактилические*):

русск.: чудная — трудная, разовый — рассказывай;

итальянск.: amabile — interminabile (обычно в итальянской поэзии дактилические стихи не рифмуют).

французские дактилические рифмы не возможны;

4) рифмы с ударением далее третьего слога (*гипердактилические*).

русск.: покрякивает — вскакивает, агатовая — захватывая.

Во французском языке употребляются рифмы мужские и женские, причем обязательно правило чередования, т.-е. рядом стоящие два стиха одного рода окончания обязательно должны рифмовать между собою; два соседние стиха, не рифмующие между собою, должны быть разных родов окончания. Правило это соблюдается также в большинстве русских классических стихотворений (XIX века).

В итальянском языке употребляется преимущественно женская рифма (т.-е. *все* стихи одного произведения имеют женское окончание), и правило чередования не соблюдается.

Кроме романских языков силлабическая система применяется также в польском языке. В польском языке нет элизии; следовательно, каждый слог в стихах считается за отдельный [2]). Например:

Jedzą, piją, lulki palą
Tance, hulanka, swawola;
Ledwie karczmy nie rozwalą;
Ha, ha, ha, hi, hejze hola!
Twardowski siadł w koncu stoła,
Podparł sie w boki, jak basza,
«Hulaj, duszo, hulaj!» woła,
Smieszy, tumani, prestrasza

Так как польские слова имеют ударение на предпоследнем слоге, то польские стихи имеют преимущественно женские оконча-

---

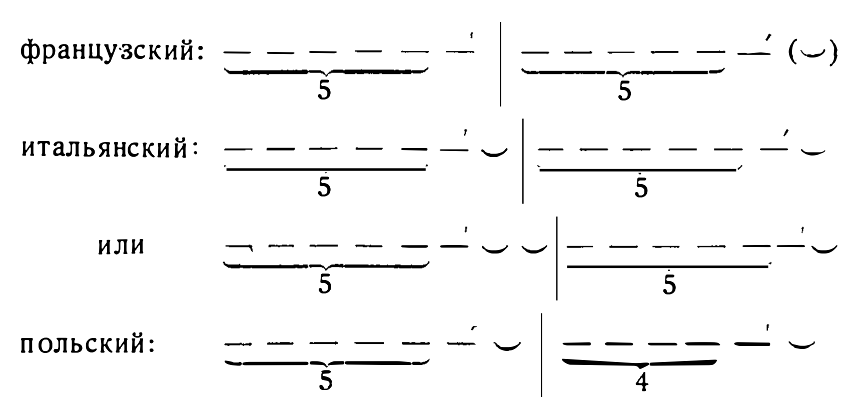
[1]) Причина этого лежит в том, что конец стиха каденцируется, т.-е. условия произношения конечного слова отличаются от условий произношения внутренних слогов. Ср. церковные речитативы, приведенные выше.

[2]) Дифтонги образуются только при соединении „i“ со следующим гласным. Так — слово „nie“ — односложно.

ния. Для образования мужской рифмы необходимо поставить в конце стиха односложное слово, например:

Rozpalili na kominie
Zaspiewali jak do snu,
Piesn sie winie, nie sie winie,
Z dawnich czasów, z motków lnu.

Александрийский стих проник из Франции и в польское стихосложение. Но здесь, как и для итальянского языка, представилось затруднение — мужская цезура, при общем женском окончании польских слов. Польский стих не пошел по пути итальянского александрийского стиха, т.-е. не допустил гиперкаталектики на цезуре. Чтобы сохранить ударение на шестом слоге, он передвинул цезурный словораздел на один слог вперед, т.-е. поставил его между седьмым и восьмым слогами, поделив стих на два полустишия. Вот сравнительная схема французского, итальянского и польского александрийского стиха:



Пример:

Surojadki srebrzyste, / żółte i czerwone,
Niby czareczki róznym / winem napełnione.

Чтобы сделать яснее различие трех систем, приведу несколько искусственно составленных русских стихов, осуществляющих эти три системы:

1) Система французская:

Смеем ли мы ещé, / в замену былых бéд
Лучших, грядущих днéй / встречать близкий рассвéт
Ты будешь ли мой сын / от несчастий избáвлен
И тяжелой пятóй / насилья не раздáвлен.

2) Итальянская система:

Еще ли мы не смéем, / преодолев гонéнье
Времен лучших и рáдостных / предвидеть просветлéнье
Ужель мой сын ты бýдешь / от горьких нужд избáвлен.
Злой и тяжкой пятóю / насилья не раздáвлен.

3) Польская система:

Неужели не смéем / забывши гонéнье
Дней грядущих и свéтлых / встретить просветлéнье
Ты будешь ли о сы́н мой / от бедствий избáвлен
И железной пятóю / злобы не раздáвлен [1]).

Из Польши силлабическое стихосложение проникло в Россию, где продержалось до половины XVIII века.

Эпический размер (александрийский стих) — тринадцатисложник — был воспринят и в России, где он являлся главным размером больших произведений. Из польских правил были усвоены: женская рифма (т.-е. ударение на 12-м слоге), от которой отступали весьма редко, и словораздел (цезура) после 7-го слога. Однако, правило об ударении 6-го слога было отброшено. В польском языке оно являлось механическим следствием словораздела после 7-го слога, так как по-польски слова имеют ударение на предпоследнем слоге. В русском же языке ударения свободны. Отсюда проистекло то, что вместо двух неподвижных ударений русский тринадцатисложник имел только одно, при этом довольно часто ударение перед цезурой приходилось на последний седьмой слог, что создавало резкое ритмическое неравенство. Например:

Коль мнози суть совѣти / ихже лице красно
Мнится быти, но, егда / рассмотрѣм опасно,
Инако являются... / Первое се явѣ,
Породится от сего / укоризна славѣ
Нашей: не повергу ли / греческим под нозѣ
Царем вѣнца моего? / И ихже не мнозѣ.
Усмирих побѣдами, / тим сам подчиненний.
Буду, не оружием, / едним побѣжденний

---

[1]) Стихи эти, за нескладность которых прошу извинения у читателей, являются видоизменением русских александрийских стихов *Жуковского-Бернета*:

Ужель не смеем мы, в замену долгих бед,
Грядущих лучших дней приветствовать рассвет?
Мой сын, ты будешь ли от горьких нужд избавлен,
Железною пятой насилья не раздавлен?

Словом философовим. / Инако же носит
Обычай: да закона / побежденний просит
От побѣдника, сей же / тому да владѣет.
К тому мир знает, яко / сили довлѣет... [1]).

(*«Владимир» Трагикомедия Феофана Прокоповича. 1705 года.*)

В. Тредиаковский, произведший реформу русского силлабического стиха, в начале своей деятельности пользовался той же системой, что и Феофан Прокопович. Вот пример из „Элегии на смерть Петра Великого":

Что за печаль повсюду / слышится ужасно?
Ах! знать Россия плачет / в многолюдстве гласно!
Где ж повседневных торжеств / радостей громады!
Слышь, не токмо едина: / плачют уж и чады!

(*1725 года*).

Но в 1735 г. он издал руководство к стихосложению, где предложил ставить на 7-м слоге обязательное ударение. *Антиох Кантемир*, его современник, принял это правило, допустив однако же свободу ставить последнее ударение полустишия на пятом или седьмом слоге. И в том и в другом случае мы видим явное отклонение от польской традиции.

Вот образцы стихов *Кантемира*:

Тот в сей жизни лишь блажен, / кто малым доволен
В тишине знает прожить, / от суетных волен
Мыслей, что мучат других, / и топчет надежну
Стезю добродетели / к концу неизбежну.
Небольшой дом на своем / построенный поле,
Дает нужное моей / умеренной воле,
Не скудной, не лишней корм / и средню забаву,
Где б с другом честным я мог / по моему нраву
Выбранным в лишны часы / прогнать скуки бремя,
Где б от шуму отдален / прочее всё время
Провождать меж мертвыми / греки и латины,
Исследуя всех вещей / дейсгва и причины.

(*Сатира VI. 1738 г.*) [2]).

---

[1]) Сохраняю в орфографии букву „ѣ". Под южно-русским влиянием она произносилась как „и", отсюда рифмы: „миру — „вѣру", сию — тлѣю", „бѣдно — стидно (стыдно)".

[2]) В более ранних произведениях *Кантемир* допускал женскую цезуру, например:

Брани того, кто просит / с пустыми руками...
Ной в ковчеге с собою / спас себе всё равных...

Эта реформа превратила польский симметричный стих в несимметричный русский, и тем самым дала толчок к дальнейшему развитию русского стихосложения.

Впрочем — уже в 40-х годах XVIII века силлабическая система исчезла из русской практики.

Силлабический стих в значительно большей степени чем античный в своем современном виде является говорным, т.-е. не требует чтения, резко отличного от чтения прозы. Декламация есть лишь выравненное и повышенно-отчетливое чтение. К пению она нисколько не приближается. Стихи пишутся не на музыкальную мелодию. В этом отношении любопытно, что вокальная музыка (романсы) современности обычно нарушает размер, присущий стихотворному тексту. Современное пение не проявляет, а искажает (за немногими исключениями) стихотворный ритм.

3. Тоническая система

В силлабическом стихосложении мы замечаем, особенно в южно-романских стихах, тяготение к правильному, периодическому распределению ударений.

Под влиянием этой тенденции выравнивания интервалов между ударяемыми слогами появилось, приблизительно в эпоху Меровингов, новое латинское стихосложение, сохранившееся в католических гимнах и дошедшее до нас в виде значительных поэм, доказывающих, что стихосложение это применялось не только в форме гимнов - песен, но—и в виде произведений, к пению совершенно не предназначенных. Возьмем в качестве примера гимн „Pange linguam", написанный по этой системе, и обратим внимание на распределение ударений. Условно обозначим главные ударения слов знаком „ˊ", а побочные, приглушенные ударения слов знаком „ˋ".

Pánge língua glorióśi / córporis mystériùm
Sanguinísque pretiós , / quém in múndi prétiùm
Frúctus véntris generósi, / réx effúdit géntiùm.

Nóbis dátus, nóbis nátus / ex intácta vírginè
Et in múndo conservátus, / spárso vérbi séminè,
Súi móras incolátus / míro cláusit órdinè [1])

[1]) Записанный русскими буквами гимн этот должен звучать так:

Па́нге ли́нгва глорио́зи / ко́рпорис мисте́риу̀м

Сангвини́скве претио́зи / кве́м ин му́нди пре́тиу̀м

Фру́ктус ве́нтрис генеро́зи / ре́кс эффу́дит ге́нтиу̀м и т. д.

Рассмотрим положение ударений в каждом полустишии, обозначая цифрой порядок слога, на который ударение падает. Мы получим такую картину:

1 3 7 / 1 5 (7)
3 7 / 1 3 5 (7)
1 3 7 / 1 3 5 (7)
1 3 5 7 / 3 5 (7)
3 7 / 1 3 5 (7)
1 3 7 / 1 3 5 (7)

Мы получаем исключительно нечетные цифры, показывающие, что только на нечетных местах могут иметь место ударения. Иначе говоря, четные и нечетные слоги имеют различную функцию. Нечетные предназначены для ударных слогов. Каждый нечетный слог вызывает в нас ожидание ударения, на четных слогах мы ударения не ставим. Если бы мы „просольфеджировали“ размер этого стихотворения (т.-е. пожелали бы дать о нем представление, путем повторения одного и того же слога, например, „та“), то получилась бы следующая схема:

та́-та та́-та та́-та та́-та / та́-та та́-та та́-та-та̀
та́-та та́-та та́-та та́-та / та́-та та́-та та́-та-та̀

Так как мы привыкли объединять ударные и неударные слоги в группы-слова с одним ударением, то и в сольфеджируемом тексте мы бы это объединение сделали, естественно, выравняв все „слова“, т.-е. объединяя слога „та“ попарно (других возможностей нет).

То же сольфеджирование можно совершить и на реальном тексте, отвлекаясь от действительных границ слова и от действительных ударений, например:

pánge / língua / glóri / ósi // córpo / rísmy / stéri-ùm
sángui / nísque / préti / ósi // quémin / múndi / préti-ùm.

Такое произнесение стиха, где текст является условной канвой для выявления ритмического ожидания, называется *скандовкой*.

При скандовке стихи делятся на слоговые группы, ритмически равные между собой, с аналогичным положением ударяемого слога. Эти группы по аналогии с греческим стихосложением именуются стопами, и для каждой стопы употребляется название, заимствованное из таблицы античных стоп, при условии замены долгого слога ударным, а краткого неударным. Таким образом приведенные латинские стихи можно определить так: первое полустишие — четыре стопы хорея (_́ ◡), второе полустишие можно рассматри-

вать двояко, или как трехстопный хорей дактилического окончания (не принимая во внимание побочного ударения на последнем слоге), или четырехстопный хорей мужского окончания (если считать побочное ударение ритмически равноценным с остальными).

Тоническая система господствует в германских литературах, в немецком и английском языках.

Установлению в немецком языке правильного тонического стихосложения, совершившемуся в XVII веке под влиянием литературной деятельности *Опица* („*Martinii Opiti* Buch von der deutschen Poeterey“ 1624 г.), предшествовало длительное развитие национальных немецких стихотворных форм, ныне вымерших.

Исходным моментом в этом развитии является древний аллитерационный стих. Стих этот строился приблизительно следующим образом. Слагался он из двух полустиший, из которых каждое несло 2 главных ритмических ударения При этом обязательно, чтобы согласный звук, предшествовавший первому ритмическому ударению второго полустишия, совпадал с согласной, предшествующей одному или обоим ритмическим ударениям первого полустишия. Таким образом, при обычном положении ударения на первом слоге слова, в стихе обязательно было два или три слова, начинающихся с одинаковых согласных. Например:

*We*laga nu *wa*ltant got / *wê*wurt skihit
ih wallôta *su*maro ent wintro / *seh*stie ur lante.

(„Hildebrandslied“, ок. 800 г.)

Этот аллитерационный стих медленно эволюционировал в стих рифмованный, который окончательно установился к XIII веку. Стих этот продолжал быть двучленным, т.-е. состоять из полустиший. Но вместо двух ударений в каждом полустишии было 3 (а в концевом полустишии строфы и больше); кроме того, полустишия рифмовали между собою (первое полустишие первого стиха с первым полустишием второго, вторые полустишия между собою):

Und ist in álten máeren / wunders vil geséit
Von hélden lòbebáeren / von grôzer árbéit
Von fröuden, hôchgezîten / von wéјnen únd von klágen
Von küener récken strîten / muget ír nu wúnder hóeren ságen.

(„Nibelungslied“ XIII в.) [1])

Национальный немецкий стих культивировался в различных формах мейстерзингерами.

---

[1]) В позднейших подражаниях размеру песни о Нибелунгах немцы (например, *Уланд* в своем „Графе Эбергардте“) прибегают к размеру, напоминающему итальянский александрийский стих. Стих этот звучит приблизительно так (объединяю попарно стихи *А. Толстого* „Русская история от Гостомысла“, где он, вероятно, сознательно пародировал стихи Уланда):

Послушайте, ребята, что вам расскажет дед.
Земля наша богата, порядка в ней лишь нет.

В этих стихах рифмуют не только стихи, но и полустишия.

Реформа *Опица* свелась к замене старых форм миннезингеровского стиха, а также вновь нарождавшихся форм, буквально имитировавших античный стих тоническим стихом, состоявшим из равномерного чередования ударных и неударных слогов. При этом если стих начинался с ударения (ударны все нечетные слоги стиха), то получалась хореическая система; если начинался с неударяемого слога (ударны все четные слоги стиха) — то получалась ямбическая система. К этим системам двусложных размеров ученик *Опица* профессор *Бухнер* присоединил первую в Германии форму трехсложной стопы — дактиль.

Формы двухсложные и трехсложные следует рассматривать порознь, потому что они регулируются различными правилами.

Благодаря обилию в немецком языке коротких слов (длинные часто образуются из простого *сопоставления* коротких слов, подобно современным слияниям сокращенных названий „Ленинградгубисполком“, при чем короткие не теряют своей самостоятельности), а также присутствием в длинных словах одного или нескольких побочных ударений, немецкий тонический стих состоит из совершенно правильного чередования ударных и неударных слогов (в противоположность приведенному выше примеру латинского гимна, где не на всех нечетных слогах стоит ударение).

Вот примеры немецких двусложных размеров:

1) Хорей:

Wíllst du ímmer wéiten schwéifen?
Sieh, das Gute liegt so nah,
Lerne nur das Glück ergreifen;
Denn das Glück ist immer da.

(*Goethe.*)

Ср. английский хорей:

When the moon is in the wave,
And the glow-worm in the grass,
And the meteor on the grave,
And the wisp on the morass;
When the falling stars are shooting,
And the answer'd owls are hooting,
And the silent leaves are still
In the shadow of the hill,
Shall my soul be upon thine
With a power and with a sign.

(*Byron.*)

Ср. немецкий пятистопный хорей без рифм:

Sass ich früh auf einer Felsenspitze,
Sah mit starren Augen in den Nebel;
Wie ein grau grundiertes Tuch gespannet
Deckt er alles in die Breit'und Höhe...

(*Goethe.*)

2) Ямб.:

Es gíbt der Ésel, wélche wóllen
Dass Nachtigallen hin und her
Des Müllers Säcke tragen sollen,
Ob recht, fällt mir zu sagen schwer.
Das weiss ich: Nachtigallen wollen
Nicht, dass die Esel singen sollen.

(*Bürger.*)

Ср. английский 4-х стопный ямб.

My soul is dark — oh! quickly string
The harp I yet can brook to hear;
And let thy gentle fingers fling
Its melting murmurs o'er mine car
If in this heart a hope be dear
That sound shall charm it forth again
If in these eyes these lurk a tear
'Twill flow and cease to burn my brain.

(*Byron.*)

Пятистопный ямб рифмованный:

Die Welt durchaus ist lieblich anzuschauen
Vorzüglich aber schön die Welt der Dichter
Auf bunten, hellen oder silbergrauen
Gefilden, Tag und Nacht, erglänzen Lichter.
Heut ist mir alles herrlich; wenn's nur bliebe
Ich sehe heut durchs Augenglas der Liebe.

(*Goethe.*)

Стих этот весьма употребителен в нерифмованной форме:

Gegrüsset seid ihr mir, ihr Morgensterne
Der Vorzeit, die den Allemanen einst
Ih ihre Dunkelheit den Strahl des Lichts,
In ihre tapfre Wildheit Milde brachten.

(*Herder.*)

Сравн. подобное же употребление пятистопного ямба (blank-verse или heroic-verse) в английской литературе:

Then, when I am thy captive, talk of chains
Proud limitary cherubl but ere then
Far heavier load thyself expect to feel
From my prevailing arm, though heaven's king
Ride on thy wings, and thou with thy compeers,
Us'd to the yoke, draw'st his triumphant wheels
In progress through the road of heaven, star-pav'd.
(*Milton.*)

Стих этот употреблялся в трагедии (*Шекспир*, в Германии *Шиллер* и др.).

Александрийский стих, проникший (в форме 6-ти стопного ямба с цезурой после 6-го слога) в германские литературы под французским влиянием, не привился и встречается как у немцев, так и у англичан очень редко. Его место заступил, главным образом, пятистопный бесцезурный ямб, который, разновременно, испытывал влияние французского десятисложника и итальянского эпического стиха (примеры см. выше). Именно из германских литератур этот размер проник в Россию, где также вытеснил в драматической литературе шестистопный ямб – александрийский стих, заимствованный у французов.

Двусложные размеры являются господствующими в немецкой литературе. Трехсложные размеры встречаются гораздо реже.

Эти размеры характеризуются тем, что ударение падает не на каждый второй, а на каждый третий слог, через два. Таким образом скандуемая группа (стопа) — трехсложна. Если первое ударение падает на первый слог стиха (и далее на 4-й, 7-й и т. д.), мы имеем дактилический стих, если на второй (5-й, 8-й и т. д.) — амфибрахический, если на третий (6-й, 9-й и т. д.) — анапестический.

Не умножая примеров, приведу лишь образец амфибрахического немецкого стиха:

O wären wir weiter, o wär ich zu Haus!
Sie kommen,da kommt schon der nächtliche Graus;
Sie sind's, die unholdigen Schwestern.
Sie streifen heran, und sie finden uns hier,
Sie trinken das mühsam geholte, das Bier
Und lassen nur leer uns die Krüge.
(*Goethe.*)

Следует отметить, что ударения трехсложных размеров гораздо энергичнее, чем ударения двусложных. Падая на один из трех сло-

гов они редко попадают на побочные ударения слов. В двусложных размерах можно наблюсти случаи, когда на ритмически ударное место падают слоги, на которые лишь с натяжкой можно поставить побочное ударение, например:

Bís mit íhren *záuberìschen* Tönen....
(*Herder*.)

или вот пример шестистопного ямба, смешанного с пятистопным, с весьма несовершенным ударением:

Mein Glück sei Sie die mit der Weissheit thronet,
Das Ruder *thätiger* Vernunf in ihrer Hand:
Sie, die dem stillen Fleiss, der *mit* sich selber wohnet,
Die *Trefflichsten* der Gaben zuerkannt.

Подобная ослабленность ударения почти не встречается в трехсложных размерах.

Все рассмотренные выше стихи являются простыми параллелями стиху силлабическому: они безукоризненны с точки зрения правил силлабического стихосложения и представляют лишь ту особенность, что сверх правил, соблюдаемых в силлабическом стихосложении, здесь применяется еще одно правило — периодического распределения ударений в пределах силлабического стиха.

Особенно это ясно по отношению к стихам двусложных размеров; в этих стихах весьма часто расстановка ударений дана не текстом, а метрической схемой стиха. Ударения эти, ритмического происхождения, не влияют на значение предложений — стихов, так как ощущаются слушателем, как признак стиховой речи, а отнюдь не словесного выражения, взятого как таковое. Возьмем Гетевские стихи:

Mit Geist und Fleiss *uns an* die Kunst gebunden

почему „uns“ оставлено без ударения, а на „an“ ударение стоит? Потому, что этого требует ямбическая схема стиха.

Или:

In *der* Beschränkung zeigt sich erst *der* Muster,
Und *das* Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Почему в первом стихе первое „der“ ударяемо, а второе нет, почему во втором стихе из всех односложных ударяемо, кроме глагола „kann“, еще слово „das“, которое в прозе никогда не бывает ударяемо (под ударением члены „der, die, das“ меняют значение, получая как бы функцию указательных местоимений).

Ясно, что в двусложных размерах система ударений есть система ритмическая, *примышляемая* к тексту. Требуется только, чтобы текст ей резко не противоречил (и здесь у каждого поэта своя *манера* в пользовании представляющейся свободой). Объективным является только число слогов в стихе.

Несколько иначе дело обстоит в трехсложных размерах, где каждому ритмическому ударению соответствует явное ударение слов (за весьма редкими отклонениями), и где слова с ослабленным ударением стоят на слабых местах метра.

Внимание слушателя, при трехсложных размерах, гораздо отчетливее привлечено к ударениям стиха; учет слогов отступает на задний план. Возможны даже уклонения от счета слогов.

В приведенном выше примере амфибрахия мы имеем точное соблюдение числа слогов. Но возьмем другое стихотворение Гёте:

Wer réitet so spát *durch Nácht und Wínd*
Es íst *der* Vater mìt séì*nem* Kínd;
Er hát *den* Кпáb*en* wòhl in dem Arm.
Er fásst *ihn* sicher, er hält *ihn* wárm.

Здесь ударения разделены то одним, то двумя слогами. Тем не менее впечатление амфибрахия остается. Но мерой стиха здесь является уже не число слогов, а число ударений.

Таким образом в тоническом стихосложении помимо изложенной выше *равносложной* системы (правильные ямбы, хореи, амфибрахии, анапесты, дактили), существует еще *акцентная* система.

Эта акцентная система, восходящая к национальным германским формам, появилась наравне с равносложной системой в конце XVIII века и особенно укрепилась в начале XIX века (вольные размеры Гёте и его современников в Германии, „Кристабель“ поэма Кольриджа в Англии и т. п.).

Вот примеры акцентных стихов:

Ein sass am murmelndem Strome
Die Sorge nieder und sann:
Da bildet' im Traum der Gedanken
Ihr Finger ein leimernes Bild...

(*Herder.*)

Welcher Unsterblichen
Soll der höchste Preis sein?
Mit niemand streit ich;
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen
Seltsamen Tochter Iovis,
Seinen Schoskinde,
Der Phantasie.

(*Goethe.*)

Nicht mehr auf Seindenblatt
Schreib'ich symmetrische Reime,
Nicht mehr fass'ich sie
In goldne Ranken.

(*Goethe.*)

Du schönes Fichermädchen
Treibe den Kahn ans Land:
Komm zu mir und setze dich nieder,
Wir kosen Hand in Hand.

(*Heine.*)

Ср. английские стихи:

'Tis the míddle of níght by the cástle clóck
And the ówls have awáken'd the crówing cȍck
Tu — whít! — Tu — whóo!
And hárk agáin! the crówing cóck
How drówsilỳ is créw.

(*Coleridge.*)

From the point of encountering blades to the hilt
Sabres and swords with blood were gilt;
But the rempart is won, and the spoil begun,
And all but the after carnege done.
Shriller shricks non mingling come
From within the plunder's dome:
Hark to the haste of flying féet,
That splash in the blood of the slippery street
But here and there, where 'vantage ground
Against the foe may still be found,
Disperate groups, of twelve or ten
Make a pause, and turn again —
With banded backs against the wall,
Fiercely stand,or fighting fall.

(*Byron.*)

Акцентные стихи далеко не однородны по признакам своего построения. Первый и самый распространенный класс, это — легкая вариация трехсложного размера. Так — соединяет амфибрахии с анапестом, например:

In the days of my youth, when the heart's in its spring,
And dreams that affection can never take wing
I hade friends! — who has not? — but what tongue will avow
That friends, rosy wine! are as faithfull as thou?

Здесь равносложность нарушена в исходных слогах стиха.

Следующим отступлением от равносложности является допущение неравносложности внутри стиха: между ударениями допускается постановка не только двух неударных слогов, но и одного. Типичным образцом такого акцентного стиха являются все имитации античного гекзаметра (так называемый „дактилохерический гекзаметр“).

В этих размерах некоторые различные группы в 3 слога („стопы“) как бы сокращены в группы в 2 слога (стяжены). Размеры эти назовем *стяженными*. Напоминаю, что в традиционной терминологии размеры эти именуются „дактилохореическими“.

По мере развития свободы распределения ударений, влияние метра ослабевает, и поэтому в акцентном стихе требуется бо̀льшее совпадение ритмических ударений с естественными, чем это наблюдается в равносложных стихах.

Идеальной основой акцентного стиха является естественное ударение речи. Если учитывать только естественные ударения, то их расстановка может быть чрезвычайно свободной. Допустимы тогда и смежные ударения (без разделения ударений неударными слогами) и трехсложные неударные интервалы между ударениями (ударение на четвертом слоге после предыдущего) и т. д.

В этом классе акцентного стиха следует различать стихи *равноударные*, т.-е. сохраняющие единство числа ударений в каждом стихе (например, четырехударные и трехударные) и стихи неравноударные. Среди последних следует отделить, отнеся к первому классу, стихи, где эта неравноударность закономерно определяется строфой (например, все нечетные стихи четырехударны, четные — трехударны), и стихи, где этой закономерности нет. В случае отсутствия закономерности единство стиха образует *рифма*, в случае белых стихов — синтаксическая обособленность каждого стиха. К последнему случаю относятся так называемые „freie Rythmen“ немцев, *Гёте* (см. примеры выше), *Гейне* и др.

Следует отметить, что расстановка ударений в акцентном стихосложении всегда такова, что производит впечатление равномерности („изохронности“, т.-е. расстановки через равные промежутки времени).

Поэтому в акцентных стихах количество неударных слогов, сопровождающих каждое ударение, колеблется в известных пределах (до трех, редко четырех слогов). Акцент является признаком ритмической единицы, ритмической группы. Возможно, что число неударных слогов, следующих один за другим, нарушит предел восприятия единства ритмической группы. В таком случае группа неударных слогов (при интервале в 4 и более слогов) может и без ударения составить ритмическую группу. Длинные неударные ряды слогов могут явиться эквивалентом ритмического ударения.

Замечу, что и в равносложных размерах не всякое лексическое ударение совпадает с ритмическим, т.-е. возможны неметрические ударения, стоящие на слабых местах метрической схемы (нескандируемые).

Подобное же ударение возможно и в акцентированных стихах. Так, в случае смежности ударений, на двух необособленных словах (типа „большой дождь“, „злой сон“, „сын Федора“) обычно одно из них не играет роли ритмического ударения. При этом обычно ритмическим (более сильным) является ударение, принадлежащее многосложному слову, а при равных условиях — второе.

К технике акцентного стиха мы вернемся при анализе русских размеров.

В заключение скажу несколько слов о рифмах в германских стихах. Правила рифмовки немецких стихов в общем совпадают с правилами французской поэзии. Обычно соблюдение чередования мужских и женских рифм. Изредка встречаются дактилические рифмы. В случае отклонения от правила чередования наблюдается все же закономерность в выборе окончаний (например, исключительно мужские рифмы).

Иначе в английском языке, где рифмы, по их роду, сменяют друг друга обычно без всякого соблюдения правил чередования. Мужские, женские, дактилические следуют в совершенно произвольном порядке. При этом, по свойствам английского языка, преимущественно преобладают мужские рифмы (примеры смотри выше). Этим объясняется то, что в русских подражаниях английским стихам часто выдерживается однообразно мужская рифма (см., например, „Шильонский узник“ *Жуковского*, перевод из Байрона). Изредка, впрочем, встречаются и стихи с соблюдением правила чередования. Вот, например, стихи *Байрона*, соблюдающие эти правила:

Fare thee well! and if for ever
    Still for ever, fare *thee well:*
Ev'n though unforgiving, never
    'Gainst thee shall my heart rebel,

Would that breast were bared before thee
    Where thy head so oft hath lain
While that placid sleep came o'er thee
    Wich thou ne'er canst know again...

В заключение скажу несколько слов о графической форме стиха у французов, у немцев и у англичан.

Все три народа печатают каждый стих с большой буквы (впрочем — иногда это правило нарушалось) в особую строку, при этом начальные буквы стихов в одну вертикальную колонну. Если стих напечатан так, что его начало нахо-

дится вправо или влево от общей вертикали, то это является особым приемом, имеющим значение некоторого метрического указания. Пользование отступом различно в разных литературах.

Во Франции отступ обозначает силлабическое неравенство стихов между собою. Чем меньше стих, тем правее он начинается. Пример:

J'ai parcouru ce jardin enchanté (10 сл).
Modeste en sa richesse, et simple en sa beauté (12 сл.).
Qu'on vante ces jardins tristement magnifiques (12 сл,),
Où l'art de ses mains symetriques, (8 сл.).
Mutile avec le fer les tendres arbrisseaux (12 сл.).

(*J. Delille.*)

В немецкой литературе подобное пользование отступом, обязательное для французских стихов, вообще не соблюдается. Например:

Das Wasser rauscht', dus Wasser schwoll (4 стопы)
Ein Fischer sass daran, (3 стопы)
Sah nach dem Angel ruhevoll, (4 стопы)
Kühl bis ans Herz hinan (3 стопы).

(*Goethe.*)

В английских стихах отступы имеют часто иную роль: указания на рифмовку. Одинаково бывают сдвинуты стихи, рифмующие между собою, если они идут не подряд, или разделяют рифмующую между собою другую пару стихов, например:

His death sits lightly: but her fate
Has made me-what thou well may'st hate
His doom was seal'd — he knew it well,
Warn'd by the voice of stern Taheer
Deep in whose darkly boding ear
The death-shot peal'd of murder near,
As filed the troop to where they fell!
He died too in the battle broil,
A time that heeds nor pain nor toil...

(*Byron.*)

Стихи 3-й и 7-й, рифмующие между собою и не смежные, одинаково сдвинуты. Ср. выше пример „Fare thee well“...

В русской практике, в общем следующей французской традиции, можно наблюдать употребление графических приемов, как немецких, так и английских.

Отмечу, что во всех языках отступ иногда имеет то же значение, что красная строка в прозе, и не связан бывает с ритмом и рифмой.

4. Стихосложение в России.

Тоническое стихосложение проникло в Россию в 30-е годы XVIII века и с тех пор является господствующим в литературе.

Новая эпоха русского стихосложения начинается со времени деятельности Тредиаковского и Ломоносова. Тредиаковский, анализируя русский силлабический стих, предложил, для изучения и оценки

его ритма, условно делить его на стопы, считая за стопу 2 слога. Таким образом, в русском тринадцатисложнике оказалось 6 стоп и один слог на цезуре вне стопы:

1	2	3			4	5	6
Уме	недо	зрелый	*плод*		недо	лгой на	уки.

Это членение стиха на двусложные отрезки и термин „стопа“ заимствованы Тредиаковским из Франции (где подобная терминология является пережитком античного учения о стопе, как совокупности арсиса и тезиса). Для характеристики свойств ритма стиха Тредиаковский предложил обращать внимание на положение ударений в стопе, при чем указал, что двусложная стопа может быть ямбом, спондеем, хореем и пиррихием (античные термины применялись к новым языкам при условии замены долгого слога ударным, краткого — неударным).

При этом он обратил внимание, что если сделать слог перед цезурой, по французскому обычаю, ударным, то окажется, что два фиксированных ударения (на цезуре и на рифме) придутся на первые места стоп или на нечетные места полустиший. Для сохранения однообразия ритма необходимо придерживаться хореических стоп.

Таким образом, им была высказана мысль о преимуществе хореического ритма в русских силлабических виршах, и сам он писал стихи в следующем роде:

Делом бы одним стихи не были на диво
Знайте с дружными людьми живуче правдиво.

Трактат Тредиаковского, в общем излагающий теорию силлабического стиха, заинтересовал Ломоносова, учившегося тогда в Германии. Он навел его на мысль ввести в России немецкую тоническую систему стихосложения. Эту мысль он положил в основу полемического письма, направленного против трактата Тредиаковского. Он утверждал, что пора перестать писать силлабические стихи, что в русском языке возможно не только хореическое стихосложение, но и иные формы — ямб и трехсложники (даны им даже примеры чистого акцентного стиха, но впоследствии он к этому стихосложению не возвращался). В результате возникшей полемики, продолжавшейся довольно долго и привлекшей, в качестве участника — Сумарокова, Тредиаковский сдал свою позицию, и исправленный им трактат о стихосложении содержит правила чисто тонической метрики.

Определяющую роль играла поэтическая деятельность Ломоносова, давшего пример равносложных тонических стихов, преимущественно ямбов. Ломоносовская система держалась на протяжении

второй половины XIX века, хотя против нее выдвигались постоянные возражения и появлялись постоянные попытки обновить ее. Так, спорадически наблюдаются в XVIII веке трехсложные размеры. Кроме того, упорно шла борьба за обновление в двух направлениях:

1) за литературную имитацию ритма народных песен

2) за акцентную имитацию античных размеров.

В плоскости первого течения лежит разработка хорея, как „русского народного“ размера. Особенно часто прибегали к хорею без рифм, дактилического окончания, к различным акцентным формам и т. п. Вот образец такой имитации фольклора в поэме *Н. Львова* (около 1795 г.). „Добрыня“.

Что уста ваши ужимаете?
Чем вы сахарны запечатаны?
Вниз потупили очи ясные;
Знать низка для вас богатырска речь,
И невместно вам слово русское?
На хореях вы подмостилися,
Без екзаметра, как босой нагой,
Вам своей стопой больно выступить.
Нет, приятели! в языке нашем
Много нужных слов поместить нельзя
В иноземные рамки тесные.
    Анапесты, Спондеи, Дактили
    Не аршином нашим меряны,
    Не по свойству слова Русского
    Были за морем заказаны;
    И глагол Славян обильнейший
    Звучной, сильной, плавной, значущий,
    Чтоб в заморску рамку втискаться,
Принужден ежом жаться-корчиться,
И лишась красот, жару, вольности,
Соразмерного силе поприща,
Где природою суждено ему
Исполинской путь течь со славою,
Там калекою он щетинится.

Это течение захватило Державинский кружок (например, Капниста), Карамзина и его школу, нашло теоретика в лице Востокова, практиков-поэтов в лице Мерзлякова, Цыганова, Дельвига, Одоевского (декабриста), позднее Кольцова. Отразилось оно и в творчестве Пушкина („Песни Западных Славян“) и Лермонтова („Песнь о купце Калашникове“), но осталась в пределах „младших“ жанров по сравнению с равносложным тоническим стихосложением.

Следует отметить, что многие из размеров, трактовавшиеся как национально-русские, являются типическими тоническими равносложными размерами, и могут встречаться в любой литературе, применяющей подобную систему.

Возьмем, например, стихи Кольцова:

Ну, тащися, сивка,
Пашней, десятиной,
Выбелим железо
О сырую землю...

Размер их совпадает с размером *Herder'овского* стихотворения „Der Regenbogen".

Schönes Kind der Sonne
Bunter Regenbogen,
Ueber Schwarzen Wolken
Mir ein Bild der Hoffnung!

Второе течение — имитация античным метрам — имеет своих представителей в лице Радищева, Востокова, Мерзлякова, Дельвига, особенно Гнедича, переведшего гекзаметром Илиаду, Жуковского и др. Иногда оно скрещивалось, как видно уж из перечня имен с „русским" течением. Отразилось оно и в творчестве Пушкина и — слабее — Лермонтова.

Но ни то, ни другое течение не могло побороть традиций равносложных размеров, особенно укрепленной деятельностью поэтической школы Жуковского, Пушкина и их современников.

Остановимся на принципе русского классического тонического равносложного стихосложения.

В основе этого стихосложения лежит *скандовка*, т.-е. усиленно размеренное произношение стихов с расстановкой ударения на равных слоговых промежутках.

При скандовке ударения распределяются иногда на слогах практически неударяемых, с другой стороны, слоги ударяемые могут остаться без ударения:

Дух *от* ри *ца* нья, *дух* со*мне*нья

Скандуя, мы ставим ударения на словах „от", „ца", „дух" и „мне" в то время, как естественно ударения падают несколько иначе, а именно — первое слово „дух" несет ударение, которое не производится в скандовке, с другой стороны, на слоге „от" нет соответственного ударения и оно появляется только в скандовке.

При расстановке скандовочных ударений должно соблюдать следующие правила: 1) слово может получать дополнительные ударения, равноотстоящие от естественного. Так, слово „освобождение“ может быть проскандировано двумя способами: „осво́бождéниé“ или „о́свобождéние“ (т.-е. или 1 неударный слог, 1 ударный, 1 неударный, 1 ударный, 1 неударный, 1 ударный — или 1 ударный, 2 неударных, 1 ударный, 2 неударных). При получении дополнительных ударений естественное *всегда* сохраняется. 2) Слово может потерять свое естественное ударение. Ясно, что в таком случае оно никакого скандовочного ударения нести не может. 3) Из этого вытекает, что слово в скандовке не может быть переакцентуировано, т.-е. его ударение не может быть *перемещено*. Так невозможно скандовать приведенный стих по системам:

Ду́х отри́цанья́, дух со́мненья́ или
Ду́х отрица́нья, дух со́мненья.

В первом случае переакцентуировано 2 слова („отриcанья“ и „сомненья“), во втором одно („сомненья“). Переакцентуация противоречит *значению* слова, ибо естественное ударение имеет функцию значения (ср. „за̀мок“ и „замо̀к“): слово переакцентуированное теряет значение, обессмысливается.

Если мы читаем:

Гремит музы́ка боевая,

то слово „музы́ка“ вместо „му́зыка“ здесь не переакцентуировано; в поэтической, а может быть и практической, лексике 20-х годов (и позже) это слово употребляют с ударением на „ы“. Точно так же ударения на словах „призра́к“, „язы́ки“, „дея́тельный, „сча̀стливый“ и т. п. не являются ударениями „неправильными“, — это поэтическая форма слова, и имеется весьма ограниченный круг слов, которые в поэтическом употреблении получают ударение не на том слоге, на котором они несут его в практической лексике. Объясняется это тем, что стихотворная речь есть в некоторых отношениях в своем роде „диалект“, обладающий своей собственной лексикой. При помощи приведенных правил мы в большинстве случаев безошибочно расставим ударения в скандовке, принимая во внимание, что правильность чередования ударных и неударных слогов должна быть соблюдена в пределах всего стиха.

Однако, в некоторых случаях неясно, как скандовать стихи:

Кочующие караваны

можно проскандировать, не нарушая правил скандовки, двояко:

1) Кочу́ющиé карава́ны и
2) Кочу́ющи́е ка́рава́ны.

Здесь следует заметить, что скандовка отдельного стиха определяется способом скандовки окружающих его стихов. Стихотворения состоят из стихов, одинаково скандуемых. Не бывает стихов вне стихотворений. Так, приведенный стих находится в контексте:

Когда сквозь вечные туманы
Познанья жадный он следил
Кочующие караваны
В пространстве брошенных светил...

Соседние стихи указывают на способ скандовки стиха. Стих должен быть скандован по 2-му способу.

Но возьмем другой контекст:

Когда сквозь седые туманы,
Познания жадный, следил
Кочующие караваны
В пространстве бродящих светил.

Здесь тот же стих должен быть скандован по 1-му способу. Замечу, что и способ его произношения при нормальном чтении несколько различается в первом и во втором случаях.

Дополнительные, скандовочные ударения естественнее всего падают на первый и на последний слоги слова. Так, если ударения стиха падают через два на третий слог стиха, то дополнительное ударение почти никогда не падает иначе, как на первый слог слова, например:

И надо мно́ю лику́я,
Пташек поет хоровод:..
Чу, шум на пло́щади, *ру*коплеска́ния.

Если ударения падают через один слог, то там допускается почти полная свобода в расстановке дополнительных скандуемых ударений.

Все сказанное справедливо только для правильных равносложных тонических размеров (ш..олы Ломоносова-Пушкина).

Итак, при скандовке могут представиться два случая. Ударения попадут через слог — размер двусложный; ударения попадут через два слога — размер трехсложный.

Если в двусложном размере ударения падают на четный слог мы имеем *ямб*. Пример:

Скребни́цей чи́стил о́н коня́,
А са́м ворча́л, сердя́сь не в ме́ру
„Зане́с же вра̀жий ду́х меня́
На ра̀спроклятую кварте́ру“.

Если ударения падают на нечетные слоги, мы имеем *хорей*. Пример:

В по́ле чи́стом сѐребри́тся
Сне́г волни́стый ѝ рябо́й,
Све́тит ме́сяц тро́йка мчи́тся,
Пѐ доро́ге стѐлбово́й.

В двусложных размерах, как говорилось выше, часто бывает пропуск ударяемости, т.-е. ритмическое ударение падает на слог неударный, например:

На *рас*проклятую квартеру...
По дороге *сто*лбовой...

Пропуск ударяемости чаще всего встречается на предпоследнем ритмическом ударении стиха, а в хорее также на первом слоге стиха.

Иногда (чаще всего в ямбе на первом слоге), имеются неметрические ударения, т.-е. ударяемые слоги (по большей части односложные слова, что вытекает из правил скандовки), на которые не падает ритмического ударения:

Будь мне́ вожа́таѐм, дерза́ю зѐ тобо́й.

Трехсложные размеры делятся на следующие:

Дактиль, когда ударение падает на каждый первый слог трехсложного ритмического периода (т.-е. на 1-й, 4-й, 7-й и т. д. слог стиха). Пример:

Ту́чки небе́сные, ве́чные стра́нники,
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, будто как я же, изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Амфибрахий, когда ударение падает на каждый второй слог ритмической группы (т.-е. на 2-й, 5-й, 8-й и т. д. слог). Например:

После́дняя ту́ча рассе́янной бу́ри.
Одна ты несешься по ясной лазури,
Одна ты наводишь унылую тень,
Одна ты печалишь ликующий день.

Анапест, когда ударение приходится на каждый 3-й слог (т.-е. на 3-й, 6-й, 9-й и т. д. слог стиха).

Если па́смурен де́нь, если но́чь не светла́,
Если ветер осенний бушует,
Над душой воцаряется мгла,
Ум, бездействуя, вяло тоскует.

В трехсложных размерах пропуск ударяемости почти не наблюдается. Неметрические ударения, как ясно следует из правил скандовки, могут падать не только на•односложные, но и на двусложные слова.

В русскую терминологию из античных метрик проникло понятие *стопы*. Стопой именуется в двусложных размерах группа слогов по два слога (т.-е. первой стопой являются первые два слога стиха, второй — 3-й и 4-й, третьей — 5-й и 6-й и т. д.). Последние слоги стиха, после последнего ударения, принадлежат стопе, содержащей это ударение. В трехсложных размерах стопой является — группа слогов по три слога (первая стопа — слог с 1-го по 3-й, вторая — 4-й по 6-й, третья — 7-й — 9-й и т. д.). Таким образом, в пределах каждой стопы имеется всегда одно и только одно ритмическое ударение. Таким образом, число ритмических ударений и число стоп в стихе — одно и то же. Четырехстопный стих является в то же время и четырехударным.

В стихе следует учитывать следующие явления:

1. *Цезура*. Цезурой именуется однообразно проведенный через все стихотворение словораздел; т.-е., если после определенного слога в каждом стихе имеется словораздел, то мы его именуем цезурой, а части, на которые этой цезурой стих разделяется, полустишиями. Пример: цезура после шестого слога в шестистопном ямбе:

Не множеством картин / старинных мастеров
Украсить я желал / всегда свою обитель,
Чтоб суеверно им / дивился посетитель,
Внимая важному / сужденью знатоков.

Если последнее ритмическое ударение первого полустишия может падать на неударяемый слог, то цезура именуется *силлабической*. Приведенный пример дает нам силлабическую цезуру, так как в нем имеется стих (четвертый), где на третьей стопе — пропуск ударяемости [1]).

Внимая важно*му* сужденью знатоков.

Если последнее ритмическое ударение падает всегда на ударный слог, мы имеем *тоническую* цезуру, например:

Не сверчка наха́ла, / что скрипит у печек,
Я пою: геро́й мой / — полевой кузнечик.
Росту небольшо́го, / но продолговатый,
На спине носи́л он / фрак зеленоватый...

(Полонский.)

---

[1]) Пропуск ударяемости сокращенно обозначают словом „пиррихий“. Так в данном примере мы имеем пиррихий на третьей стопе.

2. *Рифма.* Рифмой называется созвучие (совпадение звуков) концов стихов, начиная с первого ударного гласного. Рифмы делятся на:

а) *Мужские,* если ударение стоит на последнем слоге. Примеры: „час — раз“, „светла — мгла“, „избирал — идеал“.

Мужская рифма, оканчивающая я на гласную, требует совпадения согласного звука, предшествующего гласному (*опорный согласный*), например: „свет*ла*—мг*ла*“, „д*ня*—ме*ня*“, „*жди*—впере*ди*“. Слова „рука — моя“, „светла — изба“ не рифмуют, так как в них не совпадают опорные согласные.

б) *Женские,* если ударение падает на предпоследний слог: „время — племя“, „стихия — голубые“, „нежный — мятежный“ и т. п.

в) *Дактилические,* если ударение падает на третий от конца слог: „накопится — торопится“, „битвою — молитвою“ и т. п.

г) *Гипердактилические,* если ударение стоит на 4-м, 5-м и т. д. слогах: „падающий—радующий“, „притягиваются — притрагиваются“ и т. п.

Рифма создает соответствие между стихами. Несколько стихов, связанных рифмами, образует *строфу.* Характер строфы обыкновенно выражается формулой, составляющейся следующим образом: стихи, рифмующие между собой, обозначаются одной буквой, особой для каждой новой рифмы. Буквы выписываются в порядке следования стихов. Например:

В тот же день царица злая . . . . A
Доброй вести ожидая, ... A
Втайне зеркальце взяла . . . . b
И вопрос свой задала: . . . . b
Я ль, скажи мне, всех милее, ... C
Всех румяней и белее? C

Формула будет AAbbCC — такая рифмовка, когда стихи рифмуют смежными парами, именуется *смежной.*

Взгляни, мой друг: по небу голубому . . . . A
Как легкий дым, несутся облака: . . . . . . b
Так грусть пройдет по сердцу молодому, . . A
Его как сон касаяся слегка. . . . . b

Формула AbAb. Такая рифмовка (четные стихи рифмуют между собою, нечетные—между собою) называется *перекрестной.*

Чрез много лет, в час тихого молчанья, . . A
Я книги той переверну листы: . . . . b
Засохший мне тогда предстанешь ты; . . . . b
Но оживешь в моем воспоминаньи. . . . . . A

Формула AbbA. Такая рифма называется *охватной.*

Как в предыдущих формулах, так и в дальнейших, большие буквы употребляются для женской рифмы, малые — для мужской.

3. *Анакруза.* Слоги, предшествующие первому ритмическому ударению, называются анакрузой. Так, в ямбе анакруза односложна, равно как и в амфибрахии, в анапесте — двусложна. Хорей и дактиль анакрузы не имеют [1]).

Отмеченное выше смешение в акцентных стихах анапестов и амфибрахиев представляет собою смешение анакруз. В двусложных размерах смешение анакруз не допускается (встречается в частушках, в английской поэзии).

Классический равносложный стих, введенный Ломоносовым и укрепленный традицией Пушкинской эпохи, являлся господствующим до эпохи символизма (девяностые, девятисотые годы), когда обнаружилась тенденция к обновлению стихосложения. Тем не менее до сих пор в общей массе стихотворства, пожалуй, все же равносложные размеры представляют собой подавляющее большинство стихов.

Перейдем к обозрению частных форм равносложных стихов, определившихся в классический период русского стихосложения.

5. Русские классические размеры.

1. *Двусложные размеры. Ямб.*

Наибольшим распространением в русской поэзии пользуются ямбические стихи. Среди ямбических стихов — четырехстопный ямб.

В середине XVIII века четырехстопный ямб употреблялся главным образом в оде. (Оды Ломоносова, Сумарокова, Державина.)

Оды писались по строфической системе, чаще всего десятистишиями с рифмовкой AbAbCCdEEd. Так написано большинство Ломоносовских од и подавляющее количество од позднейших поэтов. В XIX веке строфа эта встречается значительно реже. *Пушкин* использовал ее в подражаниях Корану:

О, жены чистые пророка!
От всех вы жен отличены:
Страшна для вас и тень порока.
Под сладкой тенью тишины
Живете скромно; вам пристало
Безбрачной девы покрывало;

---

[1]) Впрочем, есть основание считать в хорее и дактиле всю первую стопу анакрузой, т.-е. считать в хорее анакрузу двусложную, в дактиле — трехсложную. Об этом подробнее см. в моей книге „Русское стихосложение“.

Храните верные сердца
Для нег законных и стыдливых —
Да взор лукавый нечистивых
Не узрит вашего лица.

В данном примере мы видим свободное обращение со строфой. В строгом стиле XVIII века строфа синтаксически делилась по формуле 4 + 3 + 3.

Ломоносов разнообразил строфу, переставляя шестистишие и четверостишие, варьируя рифмы шестистиший, т.-е. периоды с рифмовкой AbAbCCdEdE, AbAbCCddEE, AAbCCbDeDe и т. п. Одной из разновидностей десятистишия (aBaBccDeDe) воспользовался *Пушкин* в „Бородинской Годовщине“:

Великий день Бородина
Мы братской тризной поминая,
Твердили: „шли же племена,
„Бедой России угрожая;
„Не вся ль Европа тут была?
„А чья звезда ее вела!..
„Но стали ж мы пятою твердой
„И грудью приняли напор
„Племен, послушных воле гордой,
„И равен был неравный спор“.

Встречались и другие формы одической строфы.

К концу XVIII века и, особенно в начале XIX века, четырехстопный ямб стал применяться в иных жанрах, главным образом в элегии. В этих стихотворениях пользовались короткими строфами, главным образом четверостишиями. В качестве комического стиха он употреблялся в сатирических и пародических поэмах („Энеида“ *Осипова*, „Бахариана“ *Хераскова*).

В эпоху Жуковского и Батюшкова (до 20-х годов XIX века) размер этот с вольной рифмовкой стал применяться в посланиях и анакреонтических поэмах. Завершением этой свободной строфической формы четырехстопного ямба является „Руслан и Людмила“, и дальнейшие поэмы Пушкина и его современников.

Второе место по употребительности занимает шестистопный ямб. Ломоносов употребил его в качестве эпического и драматического стиха. В этих жанрах употреблялся цезурованный (силлабическая цезура после шестого слога) шестистопный ямб парной рифмовки (александрийский стих). Ср. *Пушкинское* послание цензору:

Угрюмый сторож муз, гонитель давний мой!
Сегодня рассуждать задумал я с тобой.

Не бойся: не хочу, прельщенный мыслью ложной,
Цензуру поносить хулой неосторожной:
Что нужно Лондону, то рано для Москвы.
У нас писатели, я знаю, каковы...

На протяжении всего XVIII века и до 20-х годов XIX века александрийский стих исключительно употреблялся в поэмах и трагедиях („Россияда“ *Хераскова*, комические поэмы *В. Майкова*, „Опасный Сосед“ *В. Пушкина*, дидактические поэмы *Воейкова*, трагедии *Сумарокова, Княжнина*, *Озерова* и др.). В 20-х годах началось гонение на александрийский стих. В поэмах его заменил 4-х стопный ямб, в драме — пятистопный.

Александрийский стих—шестистопный ямб—стал применяться главным образом в мелких лирических жанрах; допускалась свободная рифмовка (ср. „Анджело“ *Пушкина*) или каноническая строфа (Пушкин писал александрийским стихом октавы и сонеты), но преобладала и парная рифмовка в мелких жанрах. Стих этот усиленно применялся в антологических стихотворениях, имитировавших античную лирику, например, у *Майкова:*

Он рано уж умел перебирать искусно
Свирели скважины; то весело, то грустно,
Звучала трель его; он пел про плеск ручья,
Помоной щедрою убранные поля,
Про ласки юных дев и сумрачные гроты
И возраста любви тревожные заботы.

Вот другое стихотворение *Майкова*, где применена вольная рифмовка:

Не вам, о юные наперсники любви,
Не вам я укажу души моей царицу:
Смутят сны праха, взор и помыслы твои
Селений ангельских младую-голубицу.
Взгляните на нее, вы, духи гор, лесов,
Вы, нимфы легкие дубравы тихогласной, —
Но чур! не повторять названия прекрасной
Ни хитрому ловцу, ни пастырю дубров,
Ни этой ветреной жилице гротов темных,
Изменнице всех слов и скромных и нескромных.

Бесцезурный шестистопный ямб применялся чрезвычайно редко. Вот пример *Блока:*

Глухая полночь медленный кладет покров.
Зима ревущим снегом гасит фонари.

Вчера высокий, белый, подходил к окну,
И ты зажгла лицо, мечтой распалена.

Один я жду, я жду, я жду — тебя, тебя.
У черных стен—твой профиль, стан и смех.

И я живу, живу — сомненьем о тебе,
Приди, приди, приди — душа истомлена.

Горящий факел к снегу, к небу вознесла
Моя душа, — тобой, тобой распалена.

Я трижды звал и трижды подходил к окну
Высокий, статный, белый — и смеялся мне.

Один — я жду, я жду — тебя, тебя — одну.

Большим распространением в XIX веке пользовался пятистопный ямб. В XVIII веке он применялся исключительно редко (у *Княжнина* „Послание трем грациям“, *Карабанов* „Чувствования бранноносного 1795 года“, несколько мадригалов и надписей у разных поэтов). В начале XIX века его применял Жуковский, Крылов и др. До двадцатых годов применялся преимущественно цезурованный пятистопный ямб с силлабической цезурой после 4-го слога (соответствующей цезуре французского декасиллаба), например:

Встречаюсь я с осьмнадцатой весной;
В последний раз, быть может, я с тобой,
Задумчиво внимая шум дубравный,
Над озером иду рука с рукой.
Где вы, лета беспечности недавной...

(А. Пушкин.)

Цезурованным стихом писал Пушкин до 1830 г., Катенин, Баратынский, Языков и др.

Под влиянием германской и английской поэзии в русскую поэзию проник бесцезурный пятистопный ямб. Не рифмованным *белым* пятистопным ямбом писались трагедии („Борис Годунов“ с цезурой, остальные трагедии *Пушкина* без цезуры, трагедии Кукольника, хроники Островского и А. Толстого и пр.). Применялся пятистопный ямб в передаче итальянских строфических форм: октавы (Шевырев, Пушкин и раньше их Жуковский), терцины (Катенин, Пушкин и др.), сонеты и пр. Комическая поэзия

в октавах пользовалась преимущественно пятистопным ямбом („Домик в Коломне“ *Пушкина*, „Сон статского советника Попова“ *А. Толстого*).

В начале XIX века в шутливых посланиях и анакреонтических стихотворениях употреблялся 3-х стопный ямб. Например:

Подруга думы праздной,
Чернильница моя.
Мой век однообразный
Тобой украсил я.

(А. Пушкин.)

Более короткие размеры — 2-х стопный ямб — встречались реже. Например:

Играй, Адель,
Не знай печали.
Хариты, Лель
Тебя венчали.

(А. Пушкин.)

Сочетались ямбические стихи с разным числом стоп самым разнообразным способом. Типичны строфические построения, где правильно чередуются стихи с разным числом стоп. Так распространены четверостишия 6 + 4 + 6 + 4 (французские „Ямбы“ *А. Шенье* и *О. Барбье*), например:

На холмах Грузии лежит ночная мгла:
    Шумит Арагва предо мною.
Мне грустно и легко, печаль моя светла,
    Печаль моя полна тобою,
Тобой, одной тобой... Унынья моего
    Ничто не мучит, не тревожит
И сердце вновь горит и любит — от того,
    Что не любить оно не может.

(А. Пушкин.)

Сравнительно часто встречаются строфы 4 + 3 + 4 + 3. Например:

Барашков буря шлет своих,
    Барашков белых в море
Рядами ветер гонит их
    И хлещет на просторе.
Малютка, хоть твоя б одна
    Ладья спастись успела,
Пока всей хляби глубина,
    Чернея, не вскипела!

(Фет.)

На сочетаниях четверостишия 4+3+4+3 с четверостишием 4+4+3+3 построена восьмистишная строфа „Жениха“ *Пушкина:*

Три дня купеческая дочь
 Наташа пропадала;

Она на двор на третью ночь
 Без памяти вбежала.

С вопросами отец и мать
К Наташе стали приступать.

 Наташа их не слышит,
 Дрожит и еле дышит.

Строфа эта заимствована у *Бюргера*, который написал ею свою известную балладу „Lenore“:

Lenore fuhr ums Morgenrot
Empor aus schweren Träumen:
„Bist untreu, Wilhelm, oder tot?
Wie lange willst du säumen?“ —
Er war mit König Friedrichs macht
Gezogen in die Prager Schlacht
Und hatte nicht geschrieben
Ob er gesund geblieben.

При сочетаниях разностопных стихов обычно более длинные имеют мужское окончание, а более короткие — женское (правило, далеко не обязательное). Короткие стихи обычно замыкают строфу, длинные — открывают ее. Впрочем, и здесь возможны исключения, например, строфа, составленная из стихов 5+6+5+6.

 Ночь Аль-Кадра... Сошлись, слились вершины
И выше к небесам воздвиглись их чалмы.
 Пел муэззин... Еще алеют льдины,
Но из теснин, с долин уж дышит холод тьмы.

(И. Бунин.)

Ср. стихотворение Лермонтова „Ребенка милого рожденье“, написанное по формуле 4+5+4+5.

Кроме таких строфических форм следует отметить вольное сочетание разностопных ямбов. Сочетание цезурных пяти и шестистопных стихов не производит впечатления резкой разномерности стихов и поэтому встречается в нормальной лирической композиции (например, „Когда волнуется желтеющая нива“).

При сочетании в вольном порядке трех и более ямбических размеров мы получаем вольные стихи басен и комедий. Примеры басни:

Какой-то птицелов
Весною наловил по рощам соловьев.
Певцы рассажены по клеткам и запели,
Хоть лучше б по лесам гулять они хотели:
Когда сидишь в тюрьме, до песен ли уж тут?
Но делать нечего: поют
Кто с горя, кто со скуки.
Из них один бедняжка соловей
Терпел всех боле муки:
Он разлучен с подружкой был своей,
Ему тошнее всех в неволе,
Сквозь слез из клетки он посматривает в поле,
Тоскуя день и ночь.
Однако ж думает: „Злу грустно не помочь“...

(И. Крылов.)

комедии:

Ну что ваш батюшка? все Английского клоба
Старинный верный член до гроба?
Ваш дядюшка отпрыгал ли свой век?
А этот, как его, он турок или грек?
Тот черномазенький, на ножках журавлиных,
Не знаю, как его зовут,
Куда не сунься: тут как тут,
В столовых и гостиных.
А трое из бульварных лиц,
Которые с полвека молодятся?
Родных мильон у них, и с помощью сестриц
Со всей Европой породнятся.

(А. Грибоедов.)

И в том и в другом роде вольных стихов преобладающими размерами являются шестистопный и четырехстопный.

После ямба наиболее распространен *хорей*. Многие русские народные песни при литературной скандовке их текстов дают хореическую схему. Этим объясняется то, что к хорею часто обращаются при разработке фольклорных мотивов.

Наиболее распространенной формой хорея является четырехстопный хорей. Размер этот употреблялся в самый ранний период поэтического стихосложения. Под влиянием пропаганды хорея Тредиаковским первая ода Ломоносова, несколько од Сумарокова

написаны были четырехстопным хореем. К размеру этому применялась обычная для одической строфы рифмовка. Вот пример оды Сумарокова этого размера:

Умножаются доходы,
Торги начали цвести,
Тщатся разных стран народы
Разны вещи к нам нести.
Земледелец не ленится
Рукомесленник трудится,
Богатеет мещанин,
Больше дворянин не тужит,
Что отечеству он служит:
Он его дражайший сын.

Вытесненный ямбом хорей применялся главным образом в низших жанрах — в песенках, сказочках и т. п. Этому способствовала и литературная традиция, связывавшая этот размер с фольклором. Например:

Стонет сизый голубочек,
Стонет он и день и ночь:
Миленький его дружочек
Отлетел далеко прочь.

(Дмитриев.)

В смежной рифмовке четырехстопный хорей употреблялся *Жуковским* и *Пушкиным* в сказке. Например:

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
„Кабы я была царица“,
Говорит одна девица,
„То сама на весь бы мир
„Приготовила я пир“.

Из сочетаний четырех и трехстопного хорея *Жуковским* составлена „балладная“ строфа „Светланы“, вызывавшая подражания (14 строк рифмовки aBaBcDcDeeFggF):

Раз в крещенский вечерок
Девушки гадали:
За ворота башмачек,
Сняв с ноги, бросали;
Снег пололи, под окном
Слушали; кормили

Счетным курицу зерном;
    Ярый воск топили;
В чашу с чистою водой
Клали перстень золотой,
    Серьги изумрудны;
Расстилали белый плат
И над чашей пели в лад
    Песенки подблюдны.

Белым четырехстопным хореем пользовались как подражанием испанскому романскому стиху (восьмисложный стих женского окончания). Вот стих оригинала:

¡ Abenámar, Abenámar,
moro de lo morería
el dia que tú naciste
grandes señales había!
Estaba la mar en calma
la luna estaba crecida:
moro que en tal signo nace,
no debe decir mentira.—

Имитация этого размера (сквозь германские подражания) имела следующий вид:

На Испанию родную
Призвал Мавра Юлиан:
Граф за личную обиду
Мстить решился королю.
Дочь его Родриг похитил,
Обесчестил древний род;
Вот за что отчизну предал
Раздраженный Юлиан.

(А. Пушкин.)

Менее четырехстопного хорея распространен пятистопный, который представлен в двух формах:

1) имитация сербского десятисложного стиха. Сербский стих представляет собой силлабический (восходящий к песенному хореическому) стих с цезурой после четвертого слога. Вот пример такого стиха:

Кад то вид'ла млада Павловица,
Завидила своjoj заовици,
Па дозива льубу Радулову:
„Jêтрвице, по богу сестрица!

Не знат кака бильа од омразе?
Да омразим брата и сестрицу“.
Ал говори льуба Радулова:
„Oj бога мне, маjа jетрвице.
Ja не знадем бильа од омразе,
А и да знам, не би ти казала...“[1])

В русском языке стиху этому подражали пятистопным хореем женского окончания без рифм. Например:

Идут письма из земли Московской
Через грады многие и земли,
Идут, идут и в Стамбул приходят;
И везут их в золотых каретах
К самому турецкому султану...
(А. Майков.)

2) главным образом под немецким влиянием у нас довольно часто употребляется лирический пятистопный хорей с рифмой, например:

Ночевала тучка золотая
На груди утеса великана;
Утром в путь она умчалась рано,
По лазури весело играя.
(М. Лермонтов.)

Популярности этого размера много способствовало стихотворение Лермонтова „Выхожу один я на дорогу“.

Хорей — размер весьма гибкий и применяется во всех формах в лирике. Например — шестистопный хорей с цезурой после 6-го слога:

Лебедь белогрудый, лебедь белокрылый,
Как же нелюдимо ты, отшельник хилый,
Здесь сидишь на лоне вод уединенных...

В эпоху символизма к хорею часто прибегали в длинных (например, семистопных) размерах. Например:

Улица была — как буря. Толпы проходили,
Словно их преследовал неотвратимый Рок.
Мчались омнибусы, кэбы и автомобили,
Был неисчерпаем яростный людской поток.

---

[1]) При счете слогов не следует забывать, что в сербском языке имеется „р“ слоговое, например, слово „jетрвице“ имеет 4 слога: jе-тр-ви-це. Перед гласным „р“ не имеет слогового значения.

Вывески, вертясь, сверкали переменным оком,
С неба, с страшной высоты тридцатых этажей;
В гордый гимн сливались с рокотом колес и скоком
Выкрики газетчиков и щелканье бичей.

(*В. Брюсов.* „Конь блед“).

Вообще, к хорею очень часто обращалась романсная поэзия XIX века (Фет, Ал. Толстой, Полонский, Плещеев, Фофанов и др.), подготовившая метр символизма.

II. *Трехсложные размеры.* Значительно реже в классическом стихосложении встречаются трехсложные размеры. Правда, образцы этого стихосложения дал еще Тредиаковский. Но на протяжении XVIII века они являются исключениями. Школа Жуковского ввела трехсложные размеры в большом количестве. Характерно, что акцентные (стяженные) размеры немецких баллад передавались равносложными размерами (то же справедливо для большинства русских переводов из Гейне).

У Пушкина трехсложные размеры крайне редки („Узник“, „Туча“, и некоторые другие), у Лермонтова они уже довольно обычны. Широко пользовался этим размером Некрасов. У него на 100 стихотворений приходится около 60, написанных двусложными размерами (35 ямб, 25 хорей), и около 40 — трехсложных (20 дактиль, 15 анапест, 5 амфибрахий). Широко пользуется ими и романсная поэзия XIX века. Например, у Фета двусложных — на 100:80 — ямбов 60 и хореев 20, трехсложных на 100:20 — дактилей 8, амфибрахиев и анапестов по 6-ти. От романсной поэзии эти размеры проникают в поэзию символистов (у Брюсова в первых сборниках на 100 стихотворений 50 двусложных: 35 ямбов и 15 хореев, и 50 трехсложных — дактиль и анапест по 15, амфибрахий 20).

Преобладание трехсложных размеров у позднейших поэтов тесно связано с их тяготением к акцентному стиху. Если двусложные размеры являются упорядоченными силлабическими стихами, то в такой же степени трехсложные — упорядоченными акцентными стихами. У Некрасова почти нет чисто акцентных стихов, но у Лермонтова, Фета и особенно у символистов они весьма типичны.

Из всех трехсложных размеров в XVIII веке и в начале XIX века больше всего был распространен дактилический стих [1]), которым пользовались, между прочим, в имитациях античных жанров.

Характерно, что термин „амфибрахий“ долгое время не прививается в теории русского стихосложения. Это не мешало пользо-

[1]) Например, у Державина — 25 дактилических стихотв., 9 амфибрахических, анапестов нет.

ваться этим размером, определяя его описательно (ямб + анапест). То же самое наблюдается поныне в немецких и английских метриках, где термином „амфибрахий“ пользуются реже других.

Вот пример всех трех размеров в „балладном“ творчестве *Жуковского:*

1) *дактиль*

Были и лето и осень дождливы;
Были потоплены пажити, нивы;
Хлеб на полях не созрел и пропал;
Сделался голод, народ умирал...

(Из *Саути.)*

2) *амфибрахий* (наиболее частый в „балладах“ размер)

Кто, рыцарь ли знатный иль латник простой
В ту бездну прыгнет с вышины.
Бросаю свой кубок туда золотой:
Кто сыщет во тьме глубины
Мой кубок и с ним возвратится безвредно,
Тому он и будет наградой победной...

(Из *Шиллера.)*

3) *анапест*

До рассвета поднявшись, коня оседлал
Знаменитый Смальгольмский барон;
И без отдыха гнал, меж утесов и скал,
Он коня, торопясь в Бретерстон...

(Из В. Скотта.)

Этот балладный стих, значительно варьированный, мы видим у *Некрасова.*

Например, дактиль

Сеятель знанья на ниву народную!
Почву ты, что ли, находишь безводную?
Худы ль твои семена?
Робок ли сердцем ты? слаб ли ты силами?
Труд награждается всходами хилыми,
Доброго мало зерна!

амфибрахий

Проказники внуки! Сегодня они
С прогулки опять возвратились:

„Нам, бабушка, скучно! В ненастные дни,
Когда мы в портретной садились:
И ты начинала рассказывать нам,
Так весело было!.. родная,
Еще что-нибудь расскажи!..“ По углам
Уселись. Но их прогнала я...

анапест

Вот парадный подъезд. По торжественным дням
Одержимый холопским недугом,
Целый город с каким-то испугом
Подъезжает к заветным дверям...

III. *Четырех и пятисложные размеры.* Изредка встречаются размеры, в которых ритмическое ударение падает на четырех или пятисложную группу. Обычно в этих стихах на-ряду с главными ритмическими ударениями разлагается и побочное и группа разлагается на более мелкие, т.-е. внутри четырех и пятистопных размеров развивается ямб или хорей.

Вот пример четырехстопного размера ямбического типа:

Фона́рики-суда́рики
Скажи́те-ка вы мне́,
Что ви́дели, что слы́шали
В ночно́й вы тишине́.

Принадлежность этого стихотворения *Мятлева* к ямбическому типу доказывается такими строками:

Не видели ль как юноша
Нетерпеливо ждет
. . . .
И вот они назначили
Свиданье завтра вновь
. . . .
Они на то поставлены,
Чтоб видел их народ,
Чтоб величались, славились,
Но только без хлопот...

Пятисложные *размеры* сопровождаются обычно цезурой после каждой группы в пять слогов. Кроме того, побочные ударения внутри каждой группы дают нам или ямбический, или хореический ритм. Например:

хореический размер

Ся́ду я́ за сто̀л
Да поду́маю,
Как на све́те жи́ть
Одино́кому.
Нѐт у мо́лодца
Молодо́й жены̀,
Нѐт у мо́лодца
Друга ве́рного,
Золото́й казны̀,
Угла̀ те́плого...

Кольцов.

Ямбический размер

У моря ночью, / у моря ночью,
Темно и страшно. Хрустит песок.
О, как мне бо̀льно у моря ночью.
Есть где-то счастье. Но путь далек.

К. Бальмонт.

Впрочем, возможен и чистый пятисложный размер, без постоянной цезуры, но при условии большего числа неметрических ударений. Например:

Освежи́в горячее те́ло
Благово́нной ночною тьмо́й,
Вновь бере́тся земля за де́ло
Непоня́тное ей само́й.
Налива́ет зеленым со́ком
Детски-не́жные стебли тра́в
И багря́ным дивно-высо́ким
Благоро́дное сердце льва́.

(*Н. Гумилев.* „Дракон".)

IV. *Акцентные размеры.*

Еще *Тредиаковским* и *Ломоносовым* даны образцы стяженных размеров, например:

Ща́стливо ты весьма́, и всегда́ уясня́емо со́лнцем,
О! которое вверх свои пространные ветви,
Древо, износишь на сих местах качаяся царских.

или

Воззри́ коль зе́млю твою́ согла́сие всю́ пременя́ет!
Непоро́чный поко́й, с пребога́то содру́жно трудо́м,
По всем пространным полям в веселии ныне гуляет.
Полна там цветов, изобильна там нива плодом.

Ломоносов.

На восхóде сóлнце кáк зардúтся
Вылетáет вспы́льчиво хищный встóк...
Глазá кровáвы, сáм вертúтся,
Удáра не снóсит сéвер в бóк.

Однако, опыты Тредиаковского в свое время подверглись осмеянию, и подражателей не нашли, а Ломоносов и сам не пользовался подобными размерами, приводя их лишь как пример в своем „Письме о правилах Российского стихотворства".

Впрочем, у Державина уже мы встречаемся с систематическим стяжением в трехсложных размерах.

Ктó перед рáтью бýдет, пылáя,
Ездить на кляче, есть сухари;
В стуже и зное меч закаляя,
Спать на соломе, бдеть до зари...
(„Снигирь" 1800 г.)

Акцентные стяженные размеры распространялись как имитация античных размеров (гекзаметра и т. п.). Типично было в балладах и лирике смешение анакруз в трехсложных рифмах. Например, в „Громвале" *Каменева* (1804):

Кáтится солнце по своду небес,
Блéщет с полудня каленым лучем,
И по сóснам слезится смола сквозь кору;
Но Громвáла всё держит в объятиях сон...

В романсной поэзии XIX века подобные размеры получают новые формы. Так, иногда прибегал к ним Фет. Известен его 4-х ударный стяженный размер:

Измýчен жúзнью, ковáрством надéжды,
Когда им в битве душой уступаю,
И днем и ночью смежаю я вежды
И как-то странно порой прозреваю...

или двухударный акцентный стих:

Там, как сраженный
Титан, простерся
Между скалами
Обросший мохом
Седой гранит
И запер пропасть...
(„Водопад".)

Имитировал он в переводах и „freie Rythmen“ немецких поэтов, например:

Солнце лучами играло
Над морем, катящим далеко валы;
На рейде блистал в отдаленьи корабль,
Который в отчизну меня поджидал;
Только попутного не было ветра,
И я спокойно сидел на белом песке
Пустынного берега.

(Из *Гейне „Посейдон“.)*

Особенно развился акцентный стих у символистов (особенно же у Блока и Ахматовой).

В акцентном стихе Блока уже не соблюдаются нормальные междуударные интервалы в один или в два слога. Допускаются уже интервалы в три слога, т.-е. от стяженного стиха мы переходим к чистому акцентному.

Во́т откры́т балага́нчик
Для весе́лых и сла́вных детей.
Смо́трят *де́вочка и мальчик*
На да́м, короле́й и черте́й.

Возможно и соседство ритмических ударений:

Сто́ит полукру́г зари́
Скоро со́лнце совсе́м уйде́т
Смотри́, па́па, смотри́
Какой к нам кора́бль плыве́т.

Не все лексические ударения учитываются в акцентном стихе. И здесь есть некоторая *заданность ударений ритмической схемой*. Так, очень часто ударение на первом слоге стиха не является ритмическим. См. в предыдущем примере второй стих:

Скоро со́лнце совсем уйдет.

В случае удвоенных слов первое, обычно, не несет ударения, например:

Сидя́т у око́шка с па́пой
Над бе́регом вьются га́лки
Дождик, до́ждик. Скоре́й зака́пай.
У меня есть зо́нтик на па́лке.

От равноударных с неравенством ритмических ударений Блок переходит к акцентному стиху неравноударному. Например:

Белые встали сугробы (3)
И мраки открылись (2)
Выплыл серебряный серп (3)
И мы уносились (2)
Обреченные оба (2)
На ущерб. (1)

В акцентном стихосложении иногда ритмическая группа заменяется более или менее длительным периодом неударных слогов, например:

А бле́дные люди в Ге́нте.
Отирая холодные руки,
Посылали на горы плотин
Беленький пироксилин,
И горькой Фландрии горе
Заливало зеленое море.

(С. Бобров.)

На фоне равноударного (по 3 ударения) акцентного стиха стих

Беленький пироксилин
´ — — — — — ´

воспринимается, как 3-х ударная строка, т.-е. безударный период в 5 слогов является эквивалентом ударению.

В том же стихотворении аналогично:

На тяжкую про́филь блиндажа́
Метнулись ле́гких куски́.
И ра́диотелегра́ф то́нкий
Скомандовал: — перелет
Тогда блиндиромобили
Качались по мертвым телам.

Акцентный стих символистов являлся первым шагом к разрушению старых метрических норм.

Выравнивая ударения, стиховой ритм превращает каждое ритмическое ударение в логическое, т.-е. перестраивает синтаксис, обособляя слова не по их грамматическим признакам. Каждое слово звучит более веско, более обособленно, более полноценно.

Эта перестройка синтаксиса особенно ясна в стихе *Маяковского*, представляющего принципиально отличную форму акцентного стиха. Здесь нет той выравненности ударений и слоговых проме-

жутков, что мы наблюдаем в акцентном стихе символистов и примыкающих к ним школ. Речь разрезана на короткие синтаксические отрезки, печатаемые в одну строку. Стих слагается из нескольких строк и означается рифмой. Вместо размеренной расстановки ударений Маяковский пользуется стихией декламационной (ораторской) прозы с уравновешенными логическими „броскими“ ударениями.

Вот пример его стихотворения. Для ясности строки, начинающие стих, печатаются здесь немного отступя влево:

Хорошо вам.
    Мертвые сраму не имут
Злобу
    к умершим убийцам туши.
Очистительной влагой вымыт
грех отлетевшей души.
Хорошо вам!
    А мне,
    сквозь строй
    сквозь грохот,
Как пронести любовь к живому?
Оступлюсь
    и последней любовишки кроха
Навеки канет в дымный омут.
Что им,
    вернувшимся,
    печали ваши,
что им
    каких-то стихов бахрома?!
Им
    на паре бы деревяшек
день кое-как прохромать.
Боишься!
    Трус!
    Убьют!
    А так
полсотни лет еще можешь, раб, расти,
Ложь!
    Я знаю,
    и в лаве атак
Я буду первый
    в геройстве,
    в храбрости.

(„Война и мир“.)

В современной стихотворной технике мы видим преобладание акцентного стиха, причем намечается и возвращение к старым тоническим равносложным размерам. Впрочем, все это дается в усложненной форме, еще не отстоявшейся и не подводимой под общие законы и нормы. Вот пример стиха *Н. Тихонова*, где трехударный акцентный стих перебивается с ямбом:

Старая финская стая,
Мельчавшие волны наперебой
Сияли тяжестью рябой
В Неву осеннею вростая.
    Шел мокрый снег, метало
    Деревья, газетные клочья,
    Мосты разводили — мало-по-малу
    Город вручался ночи.
России листопадный срок
Советы мерили уже,
Здесь я ломаю топот строк
Через порог пустив сюжет.

(*„Лицом к лицу“.*)

На-ряду с реформой ритма, произошедшей за первую четверть XX века, значительно изменилось и отношение поэтов к рифме и к эвфоническому составу стиховой речи.

В XVIII и начале XIX века мы имели дело с традицией точной рифмы. Для рифмовки требовалось, чтобы два рифмующие слова имели одинаковую ударную гласную, одинаковое количество слогов после ударения и их одинаковый звуковой состав. Эта „одинаковость“, правда, обладала некоторой свободой, так ударный „и“ считался рифмующим с ударным „ы“, отсюда рифма типа „были — просили“, „алтын — сплин“ и т. п. Кроме того, в женских (и дактилических) рифмах допускалось присутствие на конце одного слова „й“, отсутствующего в другом слове (усеченные рифмы), например, „тени — гений“, „волны — полный“ и проч.

Но в начале XIX столетия, за этими немногими исключениями, точность рифмы была введена в догмат, выражавшийся, между прочим, в правиле „рифмовки для глаз“. Так избегались (хотя иногда и присутствовали) рифмы, в которых рифмовали бы неударные „а“ и „о“ (типа рифмы „демон“ — „неман“).

В начертаниях рифм для их графического согласования прибегали к графическим *дублетам,* хотя бы и вымершим в общепринятой орфографии. Так, на-ряду с окончанием прилагательных в мужском роде на „ый“ применялось для зрительной рифмы окончание на „ой“; например:

Нет, я не знал любви взаимной:
Любил один, страдал один,
И гасну я, как пламень *дымной,*
Забытый средь пустых долин...

В словах на „енье“ и „анье“ в местном (предложном) падеже вместо обычного окончания на „еньи“ и „аньи“ для рифмы писалось „енье“, „анье“; например:

Мы в беспрерывном упоенье
Дышали счастьем; и ни раз
Ни клевета, ни подозренье,
Ни злобной ревности мученье,
Ни скука не смущали нас...

и в то же время:

В *пареньи* дум благочестивых...

Обратно, вместо окончания на „е“ (прежнее „ѣ“), допускалось окончание на „и“:

Татьяна по совету няни,
Сбираясь ночью ворожить,
Тихонько приказала в *бани*
На два прибора стол накрыть...

В творительном падеже прилагательных допускалась графическая замена окончания „ым“ на „ом“;

Сказал мне юноша, даль указуя перстом.
Я оком стал глядеть, болезненно *отверстом.*

При рифмовке ударного „о“ с ударным „ё“ обязательно ставились точки над „е“; при рифмовке же двух „ё“ точки не ставились; например:

Пускай же он с отрадой хоть печальной
Тогда сей день за чашей проведёт,
Как ныне я, затворник ваш опальной,
Его провел без горя, без забот...

И в то же время:

Сердце в будущем живет,
Настоящее уныло:
Всё мгновенно, всё пройдет;
Что пройдет, то будет мило...

Характерно, что эта забота о рифме для глаз касалась исключительно состава гласных. Возможно, что постоянные графические несоответствия согласных (звонких и глухих в рифмах типа: „друг — мук“, „свет — след“), разбивало зрительное внимание; мы встречаем рифмы типа:

Забав их сторож неотлучный (неотлушный)
Он тут; он видит, равнодушный...

Неточности в рифме встречались в первой половине XIX века резко, обычно в „низших жанрах“ или в дактилических рифмах, которые, между прочим, долгое время сами относимы были к приемам низших жанров.

В середине века в практике Алексея Толстого, рифма потеряла свою точность. На послеударные гласные внимания особого не уделялось. Стали законны рифмы типа: „победу — обедай“. „слышу — выше“ и т. п. В такой свободной форме рифма дошла до эпохи символизма.

Но если до символистов рифма не вполне точная фигурировала на-ряду с точной, как достаточная, т.-е. были просто понижены требования точности (например, окончательно отброшен принцип орфографической рифмы), то у символистов отклонения от точности культивировались как художественный прием нарушения традиции. Началась ломка традиции, „деканонизация“ точной рифмы, экспериментальное стихотворчество, имевшее задачей расширить границы рифмовых созвучий, определившиеся классической традицией. Стала культивироваться *редкая* рифма (например, гипердактилическая, которую до символистов систематически употреблял, кажется, только Полонский). С другой стороны на-ряду с традиционной формой рифмовых созвучий выдвигались другие, например, „ассонансы“, „консонансы“ (рифма типа „шелест — холост“, т.-е. созвучия с несовпадением ударной гласной).

Опыты символистов предуказали пути рифмы в новых поэтических школах. Маяковский использовал комическую рифму (каламбуризм) XIX века и варьировал ее. В результате у него имеем рифмы типа: „на запад — глаза под (рубрикой)“, итти там — петитом“ и т. п. Ср. рифмы Большакова: „валится — залит сам“, „алгебра — палка бра“, „достаточно — до ста точно“, „по лесу — укололись“ и т. д.

Привились введенные символистами (т.-е. главным образом Брюсовым) неравносложные рифмы, типа: „убыль (женское окончание) — рубль (мужское окончание)“, „вызлить — Дизели“, „Горсточка звезд, гори — ноздри“, „выселил — мысли“ и т. п.

Разнообразие рифмовки *Маяковского* и его современников не прошло бесследно. В настоящее время, несмотря на тенденцию к возврату к традиции, многие приемы его рифмовки привились. Так, вполне узаконенная мужская усеченная рифма типа: „уже — сюжет“, „с конца — торцам“, „с каких пор — шторм“. Типично использование для рифмы побочных ударений типа: „наве́дчикѝ — штыки́“, „щека́ — луди́льщикà“ и т. д.

На-ряду с особой культурой рифмы современному стихосложению свойственна особая внимательность к эвфонии стиха, так называемая „инструментовка“.

Уже символистами было обращено внимание на инструментовку. В этом отношении знаменит довольно наивно сделанный *Бальмонтом* „Челн томленья“:

Вечер. Взморье. Вздохи ветра.
Величавый возглас волн.
Близко буря. В берег бьется
Чуждый чарам черный челн.
Чуждый чистым чарам счастья,
Челн томлений, челн тревог,
Бросил берег, бьется с бурей
Ищет светлых снов чертог и т. д.

В настоящее время приемы инструментовки утончены, хотя и не приведены еще к какой-либо твердой традиции.

Тематика.

1. Выбор темы.

В художественном выражении отдельные предложения, сочетаясь между собой по их значению, дают в результате некоторую конструкцию, объединенную общностью мысли или темы. Тема (о чем говорится) является единством значений отдельных элементов произведений. Можно говорить о теме всего произведения, о темах отдельных частей. Темой обладает каждое произведение, написанное языком, обладающим значением. Только заумное произведение не имеет темы, но потому-то оно и является не более как экспериментальным, лабораторным занятием некоторых поэтических школ.

Для того, чтобы словесная конструкция представляла единое произведение, в нем должна быть объединяющая тема, раскрывающаяся на протяжении произведения.

Следовательно, для художественного произведения важны два момента: выбор темы и ее разработка.

В выборе темы играет значительную роль то, как эта тема будет встречена читателем. Под словом „читатель“ вообще понимается довольно неопределенный круг лиц, и часто писатель не знает отчетливо, кто именно его читает. Между тем расчет на читателя, хотя бы в совершенно абстрактной форме, всегда присутствует в замыслах писателя, хотя бы в форме того, что писатель старается себя вообразить в роли читателя собственного произведения. Этот расчет на читателя канонизирован в классическом обращении к читателю, вроде того, какое мы встречаем в одной из последних строф „Евгения Онегина“:

Кто б ни был ты, о мой читатель,
Друг, недруг, — я хочу с тобой
Расстаться нынче как приятель.
Прости. Чего бы ты со мной

Здесь ни искал в строфах небрежных:
Воспоминаний ли мятежных,
Отдохновенья ль от трудов,
Живых картин, иль острых слов,
Иль грамматических ошибок,
Дай бог, что б в этой книжке ты,
Для развлеченья, для мечты,
Для сердца, для журнальных сшибок
Хотя крупицу мог найти.
Засим расстанемся, прости.

Этот расчет на отвлеченного читателя формулируется понятием „интерес“.

Произведение должно быть интересно. И в выборе темы писатель руководствуется „интересностью“ темы. Но интерес, „заинтересованность“ имеет самые различные формы. Писателям и их ближайшей аудитории весьма близки интересы писательского мастерства, и они являются едва ли не сильнейшими двигателями в литературе. Стремление к профессиональной, писательской новизне, к новому мастерству, всегда было признаком наиболее прогрессивных форм и школ в литературе. Писательский опыт, „традиция“ представляется в форме *задач,* как бы завещанных предшественниками, и к разрешению этих художественных задач направляется внимание писателя. С другой стороны и интерес объективного, далекого от писательского мастерства, читателя может варьировать от требования простой занимательности (удовлетворяемого так называемой „бульварной“ литературой, от Ната Пинкертона до Тарзана), до сочетания литературных интересов с общекультурными запросами.

В этом отношении читателя удовлетворяет *актуальная,* т.-е. действенная в кругу современных культурных запросов тема. Характерно, например, что вокруг каждого романа Тургенева выростала огромная публицистическая литература, которая менее всего интересовалась романами Тургенева, как художественными произведениями, а набрасывалась на общекультурные (преимущественно социальные) проблемы, возникавшие в романах. Эта публицистика была вполне законна, как ответ, реальный отклик на выбранную романистом тему.

В наше время актуальной темой является тема революции и революционного быта, и эта тема пронизывает все творчество Пильняка, Эренбурга и мн. др. в прозе, Маяковского, Тихонова, Асеева в поэзии.

Элементарная форма актуальности, это — злободневность, вопросы дня, преходящие, временные. Но злободневные произведения (фе ьетон, эстрадные куплеты) именно в силу своей злободневности

не выживают долее, чем длится этот временный интерес. Эти темы не „емки“, т.-е. они не приспособлены к изменчивости каждодневных интересов аудитории. Наоборот, чем значительнее и длительнее выбирается тема, тем более обеспечена жизненность произведения. Расширяя так пределы актуальности мы можем дойти до „общечеловеческих“ интересов (проблема любви, смерти), неизменных в основе на всем протяжении человеческой истории. Однако, эти „общечеловеческие“ темы должны быть заполняемы каким-то конкретным материалом, и если этот конкретный материал не связан с актуальностью, постановка этих проблем может оказаться „неинтересной“.

„Актуальность“ не следует понимать как изображение современности. Если, например, сейчас актуален интерес к революции, то это значит, что исторический роман из какой-нибудь эпохи революционных движений, или утопический роман, рисующий революционное движение в фантастической обстановке, может быть актуален. Вспомним, например, полосу пьес из эпохи Смутного Времени, прошедшую на русской сцене (Островский, Алексей Толстой, Чаев и др. — одновременно работы Костомарова), показывающие, что историческая тема из определенной эпохи может быть актуальна, т.-е. встречать, может быть, бо̀льший интерес, нежели изображение современности. Наконец, в самой современности надо знать, что̀ изображать. Не всё современное бывает актуально, не всё вызывает одинаковый интерес.

Итак, этот общий интерес к теме определяется историческими условиями момента возникновения литературного произведения, при чем в этих исторических условиях первую роль играет литературная традиция и задаваемые ею задачи.

Но недостаточно избрать интересную тему. Необходимо этот интерес поддержать, необходимо стимулировать *внимание* читателя. *Интерес* привлекает, *внимание* удерживает.

В поддержании внимания крупную роль играет эмоциональный момент в тематизме. Не даром произведения, рассчитанные на непосредственное воздействие на массовую аудиторию (драматические) классифицировались по эмоциональному признаку на комические и трагические. Эмоции, возбуждаемые произведением, являются главным средством поддержания внимания. Не достаточно холодным тоном докладчика констатировать этапы революционных движений. Надо сочувствовать, негодовать, радоваться, возмущаться. Таким образом, произведение становится актуально в точном смысле, ибо воздействует на читателя, вызывая в нем какие-то направляющие его волю эмоции.

На сочувствии и отвращении, на оценке введенного в поле зрения материала построено большинство поэтических произведе-

ний. Традиционный добродетельный (положительный) герой и злодей („отрицательный“) является прямым выражением этого расценочного момента в художественном произведении. Читатель должен быть орьентирован в своем сочувствии и в своих эмоциях.

Вот почему тема художественного произведения бывает обычно эмоционально окрашена, т.-е. вызывает чувство негодования или сочувствия, и разрабатывается в оценочном плане.

При этом не надо забывать, что этот эмоциональный момент вложен в произведение, а не приносится читателем. Нельзя спорить о каком-нибудь герое (например, Печорин—Лермонтова) — положительный или отрицательный это тип. Надо вскрыть эмоциональное к нему отношение, вложенное в произведение (хотя бы оно и не было личным мнением автора). Эта эмоциональная окраска, прямолинейная в примитивных литературных жанрах (например, в авантюрном романе с награждением добродетели и наказанием порока) может быть очень тонка и сложна в разработанных произведениях, и иной раз настолько запутана, что не может быть выражена простой формулой. И все-таки, главным образом, момент сочувствия руководит интересом и поддерживает внимание, вызывая как бы личную заинтересованность читателя в развитии темы.

2. Фабула и сюжет.

Тема есть некоторое единство. Слагается оно из мелких тематических элементов, расположенных в известном порядке.

В расположении этих тематических элементов наблюдаются два важнейших типа: 1) причино-временная связь между вводимым тематическим материалом; 2) одновременность излагаемого, или иная сменность тем без внутренней причинной связанности излагаемого. В первом случае мы имеем произведения фабульные (повести, романы, эпические поэмы), во-втором — произведения бесфабульные, „описательные“ („дескриптивная и дидактическая поэзия“, лирика, „путешествия“: „Письма русского путешественника“ — Карамзина, „Фрегат Паллада“ — Гончарова и т. п.).

Следует подчеркнуть, что для фабулы требуется не только временный признак, но и причинный. Путешествие может излагаться тоже по временному признаку, но если оно повествует только о виденном, а не о личных приключениях путешествующего — мы имеем бесфабульное повествование.

Чем слабее эта причинная связь, тем сильнее выступает связь чисто временная. От фабульного романа, по мере ослабления фабулы, мы приходим к „хронике“ — описанию во времени („Детские годы Багрова внука“).

Остановимся на понятии фабулы. Фабулой называется совокупность событий, связанных между собой, о которых сообщается в произведении. Фабула может быть изложена прагматически, в естественном хронологическом и причинном порядке событий, независимо от того, в каком порядке и как они введены в произведении.

Фабуле противостоит сюжет: те же события, но *в их изложении,* в том порядке, в каком они сообщены в произведении, в той связи, в какой даны в произведении сообщения о них [1]).

Понятие темы есть понятие *суммирующее,* объединяющее словесный материал произведения. Тема может быть у всего произведения, и в то же время каждая часть произведения обладает своей темой. Такое выделение из произведения частей, объединяющих каждую часть особо тематическим единством, называется разложением произведения. Так, повесть Пушкина „Выстрел" разлагается на историю встреч рассказчика с Сильвио и графом, и на историю столкновения Сильвио с графом. В свою очередь первое разлагается на историю жизни в полку и на историю жизни в деревне, второе — на первую дуэль Сильвио с графом и на последнюю их встречу.

Путем такого разложения произведения на тематические части мы наконец доходим до частей *неразлагаемых,* до самых мелких дроблений тематического материала. „Наступил вечер", „Раскольников убил старуху", „Герой умер", „Получено письмо" и т. п. Тема неразложимой части произведения называется *мотивом.* В сущности — каждое предложение обладает своим мотивом.

Здесь следует оговориться, что термин „мотив", употребляющийся в исторической поэтике — в сравнительном изучении „странствующих" сюжетов (например, в изучении сказок) — существенно отличается от здесь вводимого, хотя обычно одинаково определяется. В сравнительном изучении мотивов называют тематическое единство, встречающееся в различных произведениях. (Например, „увоз невесты", „помощные животные" —т.-е. животные, помогающие герою в разрешении задач, и т. п.). Эти мотивы целиком переходят из одного сюжетного построения в другое. В сравнительной поэтике не важно — можно ли их разлагать на более мелкие мотивы. Важно лишь то, что в пределах данного изучаемого жара эти „мотивы" встречаются всегда в целостном виде. Следовательно, вместо слова „неразложимый" в сравнительном изучении можно говорить об исторически не разлагающемся, о сохраняющем свое единство в блужданиях из произведения в произведение. Впрочем, многие мотивы сравнительной поэтики сохраняют свое значение именно как мотивы и в поэтике теоретической.

---

[1]) Кратко выражаясь — фабула это то, „что было на самом деле", сюжет — то, „как узнал об этом читатель".

Мотивы, сочетаясь между собой, образуют тематическую связь произведения. С этой точки зрения фабулой является совокупность мотивов в их логической причинно-временной связи, сюжетом — совокупность тех же мотивов в той последовательности и связи, в какой они даны в произведении. Для фабулы не важно, в какой части произведения читатель узнает о событии, и дается ли оно ему в непосредственном сообщении от автора, или в рассказе персонажа, или системой боковых намеков. В сюжете же играет роль именно *ввод мотивов* в поле внимания читателя. Фабулой может служить и действительное происшествие, не выдуманное автором. Сюжет есть всецело художественная конструкция.

Мотивы произведения бывают разнородны. При простом пересказе фабулы произведения мы сразу обнаруживаем, что можно *опустить*, не разрушая связности повествования, и чего опускать нельзя, не нарушив причинной связи между событиями. Мотивы, не исключаемые, называются *связанными*; мотивы, которые можно устранять, не нарушая цельности причинно-временного хода событий, являются *свободными*.

Для фабулы имеют значение только связанные мотивы. В сюжете же иногда именно свободные мотивы („отступления“) играют доминирующую, определяющую построение произведения роль. Эти боковые мотивы („подробности“ и т. п.) вводятся с целью художественного построения рассказа и несут различные функции, к которым мы еще вернемся. Ввод подобных мотивов в значительной мере определяется литературной традицией, и для каждой школы характерен свой репертуар свободных мотивов, в то время, как мотивы связанные обычно отличаются „живучестью“, т.-е. встречаются в одинаковой форме в самых различных школах. Впрочем — и в разработке фабулы, понятно, литературные традиции могут играть значительную роль (например, для 40-х годов XIX века характерна новеллистическая фабула о бедствиях мелкого чиновника: „Шинель“ — Гоголя, „Бедные люди“ — Достоевского, для 20-х годов — типичная фабула о несчастной любви европейца к иноземке: — „Кавказский пленник“, „Цыганы“ — Пушкина).

Именно о литературной традиции в введении свободных мотивов говорит Пушкин в своей повести „Гробовщик“:

„На другой день, ровно в двенадцать часов, гробовщик и его дочери вышли из калитки новокупленного дома и отправились к соседу. Не стану описывать ни русского кафтана Адриана Прохоровича, ни европейского наряда Акулины и Дарьи, отступая в сем случае от обычая, принятого нынешними романистами. Полагаю, однако, не излишним заметить, что обе девицы надели желтые шляпки и красные башмаки, что бывало у них только в торжественные случаи“.

Здесь описание платья отмечается, как традиционный в то время (1830 год) свободный мотив.

Среди различных мотивов следует выделить особый класс *вводящих* мотивов, которые требуют конкретного пополнения другими мотивами. Так в сказках типично положение, когда герою дается поручение. Например: отец хочет жениться на своей дочери. Дочь, чтобы избежать брака, дает ему невозможные поручения. Или: герой сватается на царской дочери. Царевна, чтобы избежать ненавистного брака, дает ему поручения на первый взгляд неисполнимые. Сравни у Пушкина „Сказка о Балде". Поп, чтобы отделаться от работника, поручает ему собрать с чертей оброк. Этот мотив *поручения* требует конкретного наполнения повествованием о самых поручениях и служит вводом к рассказу о приключениях героя, выполняющего поручение. Таков же мотив задерживающего рассказывания. „В 1001 ночи" Шехерезада задерживает угрожающую ей казнь рассказыванием сказок. Мотив рассказывания является приемом ввода самых сказок. Таковы в авантюрных романах мотивы преследования и т. д. Обычно введение в повествование свободных мотивов происходит как наполнение вводящего мотива, который сам по себе является связанным, т.-е. неустранимым из фабулы рассказа.

С другой стороны мотивы следует классифицировать с точки зрения объективного действия, заключающегося в мотиве.

Обычно развитие фабулы ведется путем введения в повествование нескольких лиц („персонажей", „героев") связанных между собой интересами или иными связями (например, родством). Взаимоотношения персонажей в данный момент являются *ситуацией* (положением). Например: герой любит героиню, но героиня любит его соперника. Мы имеем три персонажа: герой. соперник, героиня. Связями являются: любовь героя к героине и любовь героини к сопернику. Типичная ситуация есть ситуация с противоречивыми связями: различные персонажи различным образом хотят изменить данную ситуацию. Например, герой любит героиню и любим ею, но родители препятствуют браку. Герой и героиня стремятся к браку, родители — к разлуке героев. Фабула представляет собой переход от одной ситуации к другой. Этот переход может быть совершон введением новых персонажей (усложнение ситуации), устранением старых персонажей (например, смерть соперника), изменением связей.

Мотивы, изменяющие ситуацию, являются *динамическими мотивами*, мотивы же, не меняющие ситуации, — *статическими мотивами*. Возьмем, например, ситуацию Пушкинской повести „Барышня-крестьянка" перед концом повести: Алексей Берестов любит Акулину. Отец Алексея заставляет его жениться на Лизе Муромской. Алексей, не зная, что Акулина и Лиза одно и то же

лицо, противится браку, навязываемому отцом. Он едет объясняться с Муромской и узнает в Лизе Акулину. Ситуация меняется: препятствия браку со стороны Алексея падают. Мотив *узнания* в Лизе Акулины является динамическим мотивом.

Свободные мотивы обыкновенно бывают статическими, но не всякий статический мотив является свободным. Так — предположим, что для убийства, необходимого по ходу фабулы, герою нужен револьвер. Мотив револьвера, ввод его в поле зрения читателя, является мотивом статическим, но связанным, так как без револьвера не могло бы совершиться данное убийство. Смотри этот пример в „Бесприданнице“ Островского.

Типичными статическими мотивами являются описания — природы, местности, обстановки, персонажей, их характеров и т. д. Типичной формой динамических мотивов являются поступки героев, их действия.

Динамические мотивы являются центральными движущими мотивами фабулы. В сюжете иногда, наоборот, могут выдвигаться статические мотивы.

С точки зрения фабулярной — мотивы легко распределяются по их важности. Главное место занимают динамические мотивы, затем мотивы подготовляющие их, затем мотивы определяющие ситуацию и т. д. Большая или меньшая важность в *фабулярном отношении* выясняется при пересказе фабулы в сжатом виде в сравнении с пересказом более подробным.

Фабулярное развитие можно в общем характеризовать как переход от одной ситуации к другой [1]), при чем каждая ситуация характеризуется противоречием интересов — *коллизией* и борьбой между персонажами. Диалектическое развитие фабулы аналогично развитию социально-исторического процесса, где каждая новая историческая стадия характеризуется как результат борьбы социальных групп в предшествующей стадии, и в то же время как поле борьбы интересов новых социальных групп, из которых слагается наличный социальный „строй“.

Эти противоречивые интересы, борьба между персонажами сопровождается группировкой персонажей и своеобразной тактикой каждой группы персонажей против другой группы. Это ведение борьбы, совокупность мотивов, характеризующих ее, именуется *интригой* (типично для драматургической формы).

---

[1]) Совершенно так же дело обстоит, если вместо ряда персонажей мы имеем психологическую новеллу, в которой излагается внутренняя психическая история одного героя. Отдельные психологические мотивы его поступков, различные стороны его духовной жизни, инстинкты, страсти и пр., играют роль обычных персонажей. В этом отношении все предшествующее и дальнейшее можно обобщить.

Развитие интриги (или, при сложной группировке персонажей — параллельных интриг) ведет или к устранению противоречий, или к созданию новых противоречий. Обычно — в конце фабулы мы имеем ситуацию, в которой все противоречия примирены, интересы согласованы. Если ситуация, заключающая в себе противоречия, вызывает движение фабулы, так как из двух борющихся начал какое-то должно возобладать и их длительное сосуществование невозможно, то примиренная ситуация дальнейшего движения не вызывает, ожиданий в читателе не возбуждает, и поэтому такое положение является концевым, и именуется *развязкой*. Так для старинных моралистических романов характерно в качестве проходной ситуации положение, в которой добродетель угнетается, а порок торжествует (противоречие морального порядка), а для развязки — вознаграждается добродетель и карается порок.

Иногда такая же уравновешенная ситуация наблюдается в начале фабулы (типа: „Герои жили мирно и тихо. Вдруг случилось и т. д.“). Для того, чтобы двинуть фабулу, в исходную уравновешенную ситуацию вводятся динамические мотивы, разрушающие равновесие. Совокупность таких мотивов, нарушающих неподвижность исходной ситуации и начинающих движение, именуется *завязкой*. Обычно завязка определяет весь ход фабулы, и вся интрига сводится лишь к варьированию мотивов, определяющих основное противоречие, введенное завязкой. Это варьирование именуется перипетиями (переходы от одной ситуации к другой).

Чем сложнее противоречия, характеризующие ситуацию, и чем сильнее противопоставлены интересы персонажей, тем ситуация является более *напряженной*. Напряжение ситуации увеличивается по мере приближения к большой смене положения. Обычно это напряжение достигается путем подготовки смены ситуации. Так, в шаблонном авантюрном романе противники героя, ищущие его гибели, постоянно имеют перевес на своей стороне. Они подготовляют гибель героя, но в последнюю минуту, когда эта гибель кажется уже неминуемой, он получает внезапное освобождение, козни разрушаются. Путем такой подготовки усиливается напряженность ситуации.

Перед развязкой обычно напряжение достигает высшей точки. Эта кульминирующая точка напряжения именуется обычно немецким словом Spannung. Шпаннунг является как бы антитезой в простейшем диалектическом построении фабулы (тезис — завязка, антитезис — шпаннунг, синтез — развязка).

В процессе сюжетного оформления фабулярного материала надо учитывать следующие моменты:

1) Необходим повествовательный ввод в исходную ситуацию. Изложение обстоятельств, определяющих исходный состав персонажей и их связи, именуются *экспозицией*.

Не всякое повествование начинается с экспозиции [1]). Если мы имеем этот простейший случай, когда автор, прежде всего, приступает к ознакомлению нас с участниками фабулярного материала, мы получаем *прямую экспозицию.* Но довольно типичен *внезапный приступ* (ex abrupto), когда изложение начинается с уже развивающегося действия, и лишь постепенно автор ознакомляет нас с ситуацией героев. В таком случае мы имеем *задержанную экспозицию.* Это задержание экспозиции бывает иной раз очень длительно, — ввод мотивов, составляющих экспозицию, бывает различен Иногда мы узнаем ситуацию по побочным намекам, и связное впечатление создается лишь в результате собирания таких как бы попутно оброненных замечаний. В таком случае мы не имеем собственно экспозиции, т.-е. не имеем сплошного повествовательного куска, где бы были собраны мотивы экспозиции.

Но иногда, обрисовав нам какое-нибудь событие, непонятное еще для нас в общей связи, автор в качестве пояснения к нему (в форме ли собственного изложения, или речи персонажа) дает такую экспозицию—рассказ о том, что было раньше уже изложено. Здесь мы имеем перестановку экспозиции, частный случай *временных сдвигов* в развертывании фабулярного материала.

Это задерживание экспозиции может продолжаться до конца изложения: на протяжении всего повествования читатель иногда не знает всех необходимых для понимания происходящего сведений. Обыкновенно это незнание читателя вводится в повествование как незнание этих обстоятельств основной группой персонажей, т.-е. читателю сообщается только то, что знает какой-нибудь персонаж. В развязке делается сообщение этого неизвестного обстоятельства. Такая развязка, которая включает в себя элементы экспозиции и как бы освещает обратным светом все известные из предшествующего изложения перипетии, — является *регрессивной развязкой.* Вообразим, что читатель „Барышни-крестьянки“ вместе с Алексеем Берестовым не знал бы тождества Акулины и Лизы Муромской. В таком случае, сообщение об этом тождестве в развязке имело бы регрессивную силу, т.-е. давало бы истинное и новое понимание всех предшествующих ситуаций. Таково построение „Мятели“ из тех же Пушкинских повестей Белкина.

Обычно эта задержка экспозиции вводится как система тайн. При этом могут быть такие комбинации: читатель знает, герои не знают; часть героев знает, часть не знает; читатель и часть героев

---

[1]) С точки зрения расположения повествовательного материала начало повествования именуется *зачином* или *приступом*, конец — *концовкой.* Зачин может не заключать в себе ни экспозиции, ни завязки. Точно так же концовка может тематически не совпадать с развязкой.

не знают; никто не знает — истина обнаруживается случайно; герои знают — читатель не знает.

Эти тайны могут пронизывать все повествование, могут охватывать лишь отдельные мотивы. В таком случае один и тот же мотив может в сюжетном построении фигурировать несколько раз. Возьмем такой типичный романический прием: у одного из героев задолго до времени действия был похищен ребенок (1 мотив). Появляется персонаж, из биографии которого узнаем, что он был воспитан чужими и не знал родителей (2 мотив). Потом оказывается (обычно путем сопоставления дат и обстоятельств, или при помощи мотива „признака“ — амулет, родимое пятно и т. д.), что похищенное дитя и новый герой — одно и то же лицо. Таким образом устанавливается тождество первого мотива со вторым. Это повторение мотива в варьированной форме характерно для сюжетного построения, в котором фабульные моменты вводятся не в их естественном хронологическом порядке. Повторяющийся мотив является обычно признаком фабульной связи, существующей между частями сюжетного построения. Так, например, если в приведенном выше типическом примере „узнания потерянного ребенка“ признаком узнания является амулет, то мотив этого амулета сопровождает как повествование об исчезновении первого ребенка, так и биографию нового персонажа (смотри, например, „Без вины виноватые“ — Островского).

При помощи такого мотивного связывания частей [1]) возможны временные перестановки в повествовании. Не только экспозиция может быть переставлена, но отдельные части фабулы могут сообщаться уже после того, как читатель знает, что было потом.

Связное изложение значительной части событий, предшествовавших событиям, при которых это изложение вводится, называется форгешихте (*Vorgeschichte*). Типичной формой форгешихте является задержанная экспозиция, или биография нового персонажа, вводимого в новую ситуацию. Многочисленные примеры этого можно найти в романах Тургенева.

Более редким случаем является *Nachgeschichte*, повествование о том, что будет, поставленное в связный рассказ раньше наступления событий, подготовляющих это будущее. Nachgeschichte дается иногда в виде вещих снов, пророчеств, более или менее вероятных предположений.

---

[1]) Если этот мотив повторяется более или менее часто, и особенно если он является свободным, т.-е. невплетенным в фабулу, то его называют лейт-мотивом. Так — некоторые персонажи, являющиеся в повествовании под разными именами (переодевание), часто сопровождаются для узнания их читателем каким-нибудь постоянным мотивом.

При не прямом развертывании фабульного материала большую роль играет „рассказчик“, ибо сюжетные сдвиги обыкновенно вводятся как свойство рассказа.

Рассказчик бывает различен: или повествование ведется объективно, от автора, как простое сообщение, без объяснения, каким образом эти события стали известны (отвлеченный рассказ), или от имени рассказчика, как некоторого конкретного лица. Иногда этот рассказчик вводится как человек, слышавший рассказываемое от других лиц (рассказчик в Пушкинских повестях „Выстрел“, „Станционный смотритель“), или как свидетель, более или менее близкий, или наконец как один из участников излагаемого действия (герой в Пушкинской „Капитанской дочке“). Иногда этот свидетель или слушатель может и не являться рассказчиком, и в объективном отвлеченном рассказе может сообщаться, что узнал и услышал этот слушатель, хотя бы и не игравший никакой роли в повествовании („Мельмот Скиталец“ *Матюрэна*). Иногда применяются сложные методы рассказывания (например, в „Братьях Карамазовых“ рассказчик вводится как свидетель, но в то же время в романе он не присутствует, и все повествование ведется как отвлеченный рассказ).

Таким образом существуют два основных типа рассказывания: отвлеченный и конкретный рассказ. В системе отвлеченной автор знает все, вплоть до сокровенных дум героев. В конкретном рассказе все повествование проводится сквозь психологию рассказчика (соответственно — слушателя), причем каждое сообщение получает объяснение, каким образом и когда узнал рассказчик (или слушатель) о происшествии.

Возможны смешанные системы. Обычно при отвлеченном рассказе повествователь следит за судьбою отдельного персонажа, и мы узнаем последовательно то, что делал или что узнавал данный персонаж. Затем один персонаж оставляется, внимание переходит на другого — и снова мы узнаем последовательно, что делал и узнавал этот новый персонаж. Таким образом часто — „герой“ является своего рода повествовательной нитью, т.-е. в скрытой форме — тем же рассказчиком, и автор, сообщая от своего лица, в то же время заботится сообщать только то, что мог бы рассказать его герой. Иногда только этот момент прикрепления нити повествования к тому или иному персонажу определяет всю конструкцию произведения. При том же фабулярном материале мог бы измениться и герой, если бы автор следил за другим персонажем.

Как пример разберем сказку „Калиф Аист“ *Гауфа*. Вот вкратце ее содержание:

Однажды калиф Хасид и его визирь купили у разносчика табакерку с таинственным порошком и приложенной к ней запиской на латинском языке. Ученый

Селим прочел эту записку, в которой сообщалось, что, понюхав этого порошку и произнеся слово „mutabor“, можно обратиться в любое животное. Но превратившись не следует смеяться, ибо иначе слово будет забыто, и невозможно будет превратиться обратно в человеческий вид. Калиф и визирь превратились в аистов; и первая же встреча с другими аистами заставила их рассмеяться. Слово было забыто. Аисты — калиф и визирь — были обречены навсегда остаться птицами. Летая над Багдадом они увидели движение на улице и крики, извещавшие, что некто Мизра, сын злейшего врага Хасида — волшебника Кашнура, захватил власть в Багдаде. Тогда аисты улетели в намерении посетить гроб пророка, чтобы найти там освобождение от чар. По дороге они опустились переночевать в какие-то развалины. Там им встретилась сова, заговорившая на человеческом языке и сообщившая им свою историю. Она была единственной дочерью индийского царя. Волшебник Кашнур, который сватал за нее сына Мизру, но получил отказ, раз в виде негра пробравшись во дворец, дал ей волшебного питья, превратившего ее в сову, перенес ее в эти развалины и сообщил ей, что она останется совой до тех пор, пока кто-нибудь не согласится на ней жениться. С другой стороны, она еще в детстве слышала предсказание, что ей принесут счастье аисты. Она соглашается указать калифу способ освободиться от чар, при условии, что он обещает жениться на ней. После некоторых колебаний, калиф соглашается, и сова проводит его в комнату, где собираются волшебники. Там калиф подслушивает рассказ Кашнура, в котором он узнал продавца разносчика, о том как ему удалось обмануть калифа. Из того же разговора он узнает забытое слово „mutabor“. Калиф и визирь превращаются в людей, сова тоже, все возвращаются в Багдад, где производят расправу с Мизрой и Кашнуром.

Сказка называется „Калиф Аист“, т.-е. героем является калиф Хасид, ибо автор в повествовании следит за его судьбой. История принцессы совы введена как ее рассказ калифу при их встрече на развалинах.

Достаточно слегка изменить расположение материала, чтобы сделать героиней принцессу сову: надо сперва собщить ее историю, а историю калифа ввести как его рассказ перед освобождением от колдовства.

Фабула осталась бы та же самая, но сюжет существенно переменился, так как изменилась бы нить рассказывания.

Отмечу здесь перестановку мотивов: мотив разносчика и мотив Кашнура, отца Мизры, оказываются тождественными, в момент когда калиф-аист подслушивает волшебника. То обстоятельсто, что превращение калифа есть результат козней его врага Кашнура, дано в конце сказки, а не в начале, как следовало бы в прагматическом изложении.

Что касается фабулы, то здесь она двойная:

1. История калифа, обманным способом околдованного Кашнуром.
2. История принцессы, околдованной тем же Кашнуром.

Две эти параллельные фабульные ветви скрещиваются в момент встречи и дачи взаимных обязательств калифа и принцессы. Далее идет одна линия фабулы, — их освобождение и наказание волшебника.

Сюжетное построение дано здесь в порядке наблюдения за судьбой калифа. В скрытой форме калиф является рассказчиком, т.-е. при внешне отвлеченном рассказе сообщается то, и в том порядке, что и как узнавал калиф. Этим определяется и все построение сказочного сюжета. Случай этот типичен, и обычно герой является таким скрытым (*потенциальным*) рассказчиком. Этим объясняется, почему в новеллистической форме так часто прибегают к мемуарному построению, т.-е. заставляют самого героя рассказывать свою историю. Этим самым как бы вскрывают прием наблюдения за героем и мотивируют ввод именно данных и в данном порядке изложенных мотивов.

При анализе сюжетного построения (*сюжетосложения*) отдельных произведений следует обращать особое внимание на пользование *временем* и *местом* в повествовании.

В художественном произведении следует различать фабульное время и время повествования. Фабульное время—это время, в которое предполагается совершение излагаемых событий, время повествования — это то, которое занимает прочтение произведения (соответственно — длительность спектакля). Это последнее время покрывается понятием *объема* произведения.

Фабульное время дается: 1) датировкой момента действия, абсолютной (когда просто указывается хронологический момент происходящего, например,—„в два часа дня 8 января 18** года“ или „зимою“), или относительной (указанием на одновременность событий или их временное отношение: „через два года“ и т. п.), 2) указанием на временные промежутки, занимаемые событиями („разговор продолжался полчаса“, „путешествие длилось три месяца“, или косвенно: „прибыли в место назначения на пятый день“), 3) созданием впечатления этой длительности: когда по объему речей, или по нормальной длительности действий, или косвенно — мы определяем, сколько времени могло отнять излагаемое. Следует отметить, что третьей формой писатель пользуется весьма свободно, втискивая длиннейшие речи в краткие сроки, и наоборот, растягивая краткие речи и быстрые действия на длительные промежутки времени.

Что касается до места действия, то здесь характерны два типа: *статичность*, когда все герои собираются в одно место (почему так часто фигурируют „гостиницы“ и их эквиваленты, дающие возможность неожиданных встреч) или *кинетичность*, когда герои перемещаются с места на место для необходимых столкновений (повествование типа „путешествий“).

3. Мотивировка.

Система мотивов, составляющих тематику данного произведения, должна представлять некоторое художественное единство. Если мотивы или комплекс мотивов не достаточно „пригнаны" к произведению, если читатель испытывает чувство неудовлетворенности в связи, существующей между данным комплексом мотивов и всем произведением, то говорят, что данный комплекс „выпадает" из произведения. Если все части произведения плохо пригнаны одна к другой, произведение „распадается".

Поэтому введение каждого отдельного мотива или каждого комплекса мотивов должно быть *оправдано* (мотивировано). Система приемов, оправдывающих введение отдельных мотивов и их комплексов, называется *мотивировкой.*

Приемы мотивировки многоразличны, и природа их не едина. Поэтому необходимо произвести классификацию мотивировок.

1) *Мотивировка композиционная.* Принцип ее заключается в экономии и целесообразности мотивов. Отдельные мотивы могут характеризировать предметы, вводимые в поле зрения читателя (аксессуары), или поступки персонажей („эпизоды"). Ни один аксессуар не должен остаться неиспользованным в фабуле, ни один эпизод не должен остаться без влияния на фабульную ситуацию. Именно про композиционную мотивировку говорил Чехов, когда утверждал, что если в начале рассказа говорится о том, что гвоздь вбит в стену, то в конце рассказа на этом гвозде должен повеситься герой.

Именно такое пользование аксессуарами мы наблюдаем в „Бесприданнице" Островского на примере с оружием. Мизансцена третьего действия заключает в себе „над диваном ковер, на котором развешано оружие". Сперва это вводится как деталь обстановки, которую можно принять за простую конкретную черту, характеризующую быт Карандышева. В шестом явлении на эту деталь обращается внимание в репликах:

> *Робинзон (взглянув на ковер).* Что это у вас такое?
> *Карандышев.* Сигары.
> *Робинзон.* Нет, что развешано-то? Бутафорские вещи?
> *Карандышев.* Какие бутафорские вещи? Это турецкое оружие.

Продолжается диалог, в котором присутствующие осмеивают это оружие. Тогда мотив оружия сужается; на заявление о негодности этого оружия следует реплика:

Карандышев. Да чем оно негодное. Вот этот пистолет, например... *(снимает со стены пистолет).*

Паратов (берет у него пистолет). Этот пистолет?

Карандышев. Ах, осторожнее, он заряжен.

Паратов. Не бойтесь. Заряжен ли он, не заряжен ли, опасность от него одинаковая: он, все равно, не выстрелит. Стреляйте в меня в пяти шагах, я позволяю.

Карандышев. Ну, нет-с, и этот пистолет пригодиться может.

Паратов. Да, в стену гвозди вколачивать *(бросает пистолет на стол).*

В конце действия, Карандышев, убегая, схватывает со стола пистолет. Из этого пистолета в 4 действии он стреляет в Ларису.

Введение мотива оружия здесь композиционно мотивировано. Оружие это необходимо для развязки. Оно служит подготовкой последнего момета драмы.

Это первый случай композиционной мотивировки. Второй — введение мотивов, как приемов характеристики. Мотивы должны гармонировать с динамикой фабулы. Так в той же „Бесприданнице“ мотив „бургундского“, изготовленного фальсификатором виноторговцем по дешевой цене, характеризует убогость бытовой обстановки Карандышева и подготовляет уход Ларисы.

Эти характеристичные детали могут гармонировать с действием 1) по психологической аналогии. (Романтический пейзаж: лунная ночь для любовной сцены, буря и гроза, для сцены смерти или злодейства), 2) по контрасту (мотив „равнодушной“ природы и т. п.). В той же „Бесприданнице“, когда умирает Лариса, из дверей ресторана“ слышно пение цыганского хора.

Следует считаться еще с возможностью *ложной мотивировки.* Аксессуары и эпизоды могут вводиться для отвлечения внимания читателя от истинной ситуации. Это очень часто фигурирует в детективных (сыскных) новеллах, где дается ряд деталей, ведущих читателя (и группу героев, например, у Конан-Дойля — Ватсона или полицию) по ложному пути. Автор заставляет предполагать развязку не в том, в чем она заключается в самом деле. Приемы ложной мотивировки встречаются главным образом в произведениях, создаваемых на фоне большой литературной традиции. Читателю свойственно по привычке традиционно истолковывать каждую деталь произведения. Обман распутывается в конце, и читатель убеждается, что все эти детали вводились лишь для подготовки *неожиданности* в развязке.

Ложная мотивировка есть элемент литературной пародии, т.-е. игры на общеизвестных литературных положениях, твердо сложившихся в традиции и используемых автором не в их традиционной функции.

2) *Мотивировка реалистическая.* От каждого произведения мы требуем элементарной „иллюзии“, т.-е. как бы ни было условно и искусственно произведение, восприятие его должно сопровождаться чувством действительности происходящего. У наивного читателя чувство это чрезвычайно сильно, и такой читатель может поверить в подлинность излагаемого, может быть убежден в реальном существовании героев. Так Пушкин, только что напечатав „Историю Пугачевского бунта“, издает „Капитанскую дочку“ в форме мемуаров Гринева, с таким послесловием: „рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо“. Создается иллюзия действительности Гринева и его мемуаров, особенно поддерживаемая известными публике моментами личной биографии Пушкина (его исторические занятия по истории Пугачева), при чем иллюзия поддерживается еще тем, что взгляды и убеждения, высказываемые Гриневым, во многом расходятся со взглядами, высказываемыми Пушкиным от себя.

Реалистическая иллюзия в более опытном читателе выражается как требование „жизненности“. Твердо зная вымышленность произведения, читатель все же требует какого-то соответствия действительности и в этом соответствии видит ценность произведения. Даже читатели, хорошо ориентированные в законах художественного построения, не могут психологически освободиться от этой иллюзии.

В этом отношении каждый мотив должен вводиться как мотив *вероятный* в данной ситуации.

Но так как законы сюжетной композиции с вероятностью ничего общего не имеют, то всякий ввод мотивов является компромиссом между этой объективной вероятностью и литературной традицией. Реалистической нелепости традиционного ввода мотивов мы не замечаем в силу их традиционности. Для того, чтобы показать их непримиримость с реалистической мотивировкой, надо их *спародировать.* Так, известна до сих пор идущая в репертуаре „Кривого зеркала“ пародия на оперные постановки „Вампука“, представляющая набор традиционных оперных положений в комическом осмыслении.

Мы не замечаем, привыкая к технике авантюрного романа, нелепости того, что спасение героя всегда поспевает за пять минут до его неминуемой смерти, зрители античной комедии или Мольеров-

ской комедии не замечали нелепости того, что в последнем действии все действующие лица внезапно оказывались близкими родственниками (мотив узнания родства см. развязку „Скупого“ Мольера. То же, но уже в пародированной форме, ибо к тому времени, этот прием уже умирал, в комедии Бомарше „Женитьба Фигаро“. Насколько, тем не менее, мотив этот в драме живуч, показывает пьеса Островского „Без вины виноватые“, где в конце пьесы героиня узнает в герое своего потерянного сына). Этот мотив узнания родства был чрезвычайно удобен для развязки (родство примиряло интересы, радикально меняя ситуацию), и поэтому плотно вошел в традицию. Совершенно мимо цели бьет объяснение, что в античном быту эта находка потерянных сыновей и матерей была „обыкновенным явлением“. Она была обыкновенным явлением только на сцене, в силу традиционности литературного порядка.

Когда, при смене поэтических школ, развенчиваются традиционные приемы ввода мотивов, то из двух мотивировок, применяемых старой школой, традиционной и реалистической, за отпадением традиции остается только один ряд — реалистический. Вот почему всякая литературная школа, противопоставляющая себя старому искусству, всегда включает в свои манифесты в той или иной форме „верность жизни“, „верность действительности“. Так писал Буало, защищая в XVII веке молодой классицизм против традиций старо-французской литературы; так в XVIII веке энциклопедисты защищали „мещанские жанры“ („семейный роман“, „драма“) против старых канонов, так в XIX веке романтики во имя „жизненности“ и верности „неприкрашенной природе“ восставали против канонов позднего классицизма. Сменившая их школа даже именовала себя „натуральной“. Вообще в XIX веке изобилуют школы, в названии которых присутствует намек на реалистическую мотивировку приемов — „реализм“, „натурализм“, „натюризм“, „бытовики“, „народники“ и т. п. В наши годы символисты сменили реалистов во имя какой-то сверх-натуральной натуральности (de realibus *ad realiora,* от реального к более реальному), что не помешало явиться акмеизму, требовавшему большей *вещественности* и *конкретности*, и футуризму, отбросившему в начальной своей стадии „эстетизм“ и желавшему в своих созданиях воспроизвести „подлинный“ творческий процесс, а во второй стадии определенно разрабатывавшему „низкие“, т.-е. реалистические мотивы.

От школы к школе — мы слышим призыв к „натуральности“. Почему же не создалось „совсем натуральной школы“, натуральнее которой быть не может? Почему к каждой школе (и в то же время ни к одной из них) приложимо название „реалист“ (наивные историки литературы пользуются этим термином как высшей похвалой писателя: „Пушкин был реалистом“ — это типичный историко-лите-

ратурный шаблон, не считающийся с тем, что при Пушкине и слова этого в его современном значении не употребляли). Объясняется это всегда противоставлением новой школы старой, т.-е. заменой старых, *заметных*, условностей новыми, еще незамечаемыми, как литературный шаблон. С другой стороны, объясняется это тем, что реалистический материал сам по себе не представляет художественной конструкции, и для оформления его необходимо применение к нему каких-то особых законов художественного построения, являющихся всегда, с точки зрения реальной действительности — условностями.

Итак — реалистическая мотивировка имеет источником или наивное доверие, или требование иллюзии. Это не мешает развиваться фантастической литературе. Если народные сказки и возникают обычно в народной среде, допускающей реальное существование ведьм и домовых, то продолжают свое существование уже в качестве некоторой сознательной иллюзии, где мифологическая система или фантастическое миропонимание (допущение реально не оправдываемых „возможностей“) присутствует как некоторая иллюзорная гипотеза. На таких гипотезах построены фантастические романы Уэллса, который довольствуется обычно не целой мифологической системой, а каким-нибудь одним допущением, обычно не примиримым с законами природы (критика фантастических романов с точки зрения нереальности их допущений произведена в интересной работе Перельмана „Путешествия на планеты“).

Любопытно, что фантастические повествования в развитой литературной среде, под влиянием требований реалистической мотивировки, обычно дают *двойную интерпретацию* фабулы: можно ее понимать и как реальное событие и как фантастическое. В предисловии к роману Алексея Толстого „Упырь“, представляющему яркий пример фантастического построения, Владимир Соловьев писал: „Существенный интерес и значение *фантастического* в поэзии держится на уверенности, что все происходящее в мире, и особенно в жизни человеческой, зависит, кроме своих наличных и очевидных причин, еще от какой-то другой причинности, более глубокой и всеобъемлющей, но зато менее ясной. И вот отличительный признак *подлинно*-фантастического: оно никогда не является, так сказать, в *обнаженном* виде. Его явления никогда не должны вызывать принудительной веры в мистический смысл жизненных происшествий, а скорее должны указывать, *намекать* на него. В подлинно фантастическом всегда оставляется внешняя, формальная возможность простого объяснения обыкновенной всегдашней связи явлений, причем, однако, это объяснение окончательно лишается внутренней вероятности. Все отдельные подробности должны иметь повседневный характер, и лишь связь целого должна указывать на иную при-

чинность“. Если снять с этих слов идеалистический налет философии Соловьева, то в них заключается довольно точная формулировка техники фантастического повествования, с точки зрения норм реалистической мотивировки. Такова техника повестей Гофмана. романов Радклифф и т. п. Обычными мотивами, дающими возможность двойной интерпретации, являются сон, бред, зрительная или иная иллюзия и т. п. См. с этой точки зрения сборник новелл Брюсова „Земная ось“.

С точки зрения реалистической мотивировки построения произведения легко понять и введение в художественное произведение *внелитературного* материала, т.-е. тем, имеющих реальное значение вне рамки художественного вымысла.

Так — в исторических романах на сцену выводятся исторические лица, вводится та или иная интерпретация исторических событий. См. в романе „Война и Мир“ Л. Толстого целый военно-стратегический доклад о Бородинском сражении и о пожаре Москвы, вызвавшие полемику в специальной литературе. В современных произведениях выводится знакомый читателю быт, поднимаются вопросы нравственного, социального, политического и т. п. порядка, одним словом вводятся темы, живущие своей жизнью вне художественной литературы. Даже в условном пародическом произведении, где мы видим „показывание“ приемов, мы в конце концов имеем дело с обсуждением вопросов поэтики на частном случае. Так называемое „обнажение“ приема, т.-е. применение его без традиционной, сопровождающей его мотивировки, есть показывание литературности в литературном произведении, что-то вроде „сцены на сцене“ (т.-е. драматического произведения, в котором показывается, как элемент фабулы, спектакль: см. игру пьес Гамлета в трагедии Шекспира, финал „Кина“ Ал. Дюма и т. д.).

3) *Мотивировка художественная.* Как я сказал, ввод мотивов является в результате компромисса реалистической иллюзии с требованиями художественного построения. Не все, заимствованное из действительности, годится в художественное произведение. Именно это отметил Лермонтов, когда писал про современную ему (1840 г.) журнальную прозу:

С кого они портреты пишут?
Где разговоры эти слышут?
А если и случалось им,
Так мы их слушать не хотим.

Об этом же говорил еще Буало, играя словами: „le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable“ („Правдивое иногда может быть не правдоподобным“), понимая под „vrai“ — реалистически мотивированное, а под „vraisemblable“ мотивированное художественно.

В плане реалистической мотивировки мы сплошь и рядом наталкиваемся на отрицание в произведении его литературности. Обычна формула: „если бы дело происходило в романе, то герой мой поступил бы таким-то образом, но так как дело было в действительности, то вышло вот что“ и т. д. Но самый факт обращения к литературной форме есть уже факт утверждения законов художественного построения.

Каждый реальный мотив должен быть как-то внедрен в конструкцию повествования и освещен с особой стороны. Художественно должен быть оправдан самый выбор реалистической темы.

На почве художественной мотивировки возникают обычно споры между старыми и новыми литературными школами. Старое, традиционное направление обычно отрицает в новых литературных формах наличие художественности. Так это, например, сказывается в поэтической лексике, где самое употребление отдельных слов должно гармонировать с твердыми литературными традициями (источник „прозаизмов“ — запрещенных в поэзии слов).

Как частный случай художественной мотивировки упомяну прием *остранения*. Ввод в произведение внелитературного материала, чтобы он не выпадал из художественного произведения, должен быть оправдан новизной и индивидуальностью в освещении материала. О старом и привычном надо говорить как о новом непривычном. Об обыкновенном говорят как о странном.

Эти приемы остранения обычных вещей обыкновенно сами мотивируются преломлением этих тем в психологии героя с ним незнакомого. Известен прием остранения у Л. Толстого, когда, описывая в „Войне и Мире“ военный совет в Филях, он вводит в качестве действующего лица девочку-крестьянку, наблюдающую этот совет и по своему, по-детски, без понимания сущности совершающегося, истолковывающую все действия и речи участников совета. Таково же у того же Толстого преломление человеческих отношений в гипотетической психологии лошади в его рассказе „Холстомер“ (ср. рассказ Чехова „Каштанка“, где дана столь же гипотетическая психология собаки, необходимая только для остранения излагаемого. К тому же типу относится рассказ Короленко „Слепой музыкант“, где жизнь зрячих преломляется сквозь психологию слепого).

Этим приемом остранения широко воспользовался Свифт в „Путешествиях Гулливера“ для сатирической картины европейского социально-политического строя. Гулливер, попав в страну Гуингнмов (лошадей, одаренных разумом), рассказывает своему хозяину-лошади о порядках, господствующих в человеческом обществе. Принужденный рассказывать всё чрезвычайно конкретно, он снимает оболочку красивых фраз и фиктивных традиционных оправ-

даний с таких явлений, как война, классовые противоречия, парламентское профессиональное политиканство и т. п. Лишенные словесного оправдания, эти остраненные темы возникают во всей их неприглядности. Таким образом критика политического строя — материал вне литературный — получает художественную мотивировку и плотно внедряется в повествование.

Как частный пример такого остранения, укажу на трактовку темы о дуэли в Пушкинской „Капитанской дочке“.

Еще в 1830 г. в „Литературной Газете“ мы читаем такое замечание Пушкина: „Люди светские имеют свой образ мыслей, свои предрассудки, непонятные для другой касты. Каким образом растолкуете вы мирному алеуту поединок двух французских офицеров. Щекотливость их покажется ему чрезвычайно странной, и он чуть ли не будет прав“. Этим замечанием воспользовался Пушкин в „Капитанской Дочке“. В третьей главе Гринев узнает в рассказе капитанши Мироновой о причинах перевода Швабрина из гвардии в окраинный крепостной гарнизон в следующей формулировке: „Швабрин Алексей Иваныч вот уж пятый год как к нам переведен за смертоубийство. Бог знает, какой грех его попутал: он, видите, поехал за город с одним поручиком, да взяли с собою шпаги, да и ну друг в друга пырять, а Алексей Иваныч и заколол поручика, да еще при двух свидетелях“. Позже, в IV главе, когда Швабрин вызывает Гринева на дуэль, последний обращается к гарнизонному поручику, приглашая его в секунданты.

— „Вы изволите говорить, — сказал он мне, — что хотите Алексея Ивановича заколоть, и желаете, чтоб я при том был свидетелем. Так ли? смею спросить?

— Точно так.

— Помилуйте, Петр Андреич! Что это вы затеяли! Вы с Алексеем Ивановичем побранились? Велика беда! Брань на вороту не виснет. Он вас набранил, а вы его выругайте; он вас в рыло, а вы его в ухо, в другое, в третье — и разойдитесь; а мы уж вас помирим“.

В результате всего разговора Гринев получает категорический отказ: „Воля ваша, коли уж мне вмешаться в это дело, так разве пойти к Ивану Кузьмичу, да донести ему, по долгу службы, что в фортеции умышляется злодействие, противное казенному интересу“. В пятой главе мы находим новое остранение дуэльных приемов фехтования в словах Савельича: „не я, проклятый мусье всему виноват: он научил тебя тыкаться железными вертелами, да притопывать, как будто тыканьем да топаньем убережешься от злого человека“.

В результате этого комического остранения идея дуэли представляется в новом, необычном виде. Данное остранение мы видим

в комической форме, что подчеркнуто лексикой („он вам в рыло“ — вульгаризм „рыло“ характеризует в речи поручика грубость драки, а отнюдь не грубость лица Гринева, „вы его в ухо, в другое, в третье“ — счет соответствует числу ударов, а отнюдь не ушей — такое противоречивое столкновение слов создает комический эффект). Но остранение может, понятно, и не сопровождаться комическим осмыслением.

4. Герой.

Обычный прием группировки и нанизывания мотивов, это — выведение персонажей, живых носителей тех или иных мотивов. Принадлежность того или иного мотива определенному персонажу облегчает внимание читателя. Персонаж является руководящей нитью, дающей возможность разобраться в нагромождении мотивов, подсобным средством для классификации и упорядочения отдельных мотивов. С другой стороны, существуют приемы, помогающие разобраться в самой массе персонажей и их взаимоотношениях. Персонаж надо уметь узнать, с другой стороны он должен привлекать внимание в большей или меньшей степени.

Приемом узнания персонажа является его „*характеристика*“. Под характеристикой мы подразумеваем систему мотивов, неразрывно связанных с данным персонажем. В узком смысле под характеристикой разумеют мотивы, определяющие психологию персонажа, его „характер“.

Простейшим элементом характеристики является уже называние героя собственным именем. В элементарных фабулярных формах иногда достаточно простого присвоения герою имени, без всякой иной характеристики („отвлеченный герой“), чтобы зафиксировать за ним действия, необходимые для фабулярного развития. В более сложных построениях требуется, чтобы поступки героя вытекали из некоторого психологического единства, чтобы они были психологически вероятными для данного персонажа (психологическая мотивировка поступков). В таком случае герой награждается определенными психологическими чертами.

Характеристика героя может быть прямая, т.-е. о его характере сообщается непосредственно или от автора, или в речах других персонажей, или в самохарактеристике („признаниях“) героя. Часто встречается косвенная характеристика: характер вырисовывается из поступков и поведения героя. Иногда эти поступки в начале повествования даются не в фабульной связи, а исключительно с целью характеристики и поэтому эти, не связанные с фабулой поступки, являются как бы частью экспозиции. Так в повести К. Федина

„Анна Тимофеевна“ в первой главе анекдот о Яковлеве и монахине дан для характеристики персонажа.

Частным случаем косвенной или наводящей характеристики является прием *масок*, т.-е. разработка конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа. Так — описание наружности героя, его одежды, обстановки его жилища (например, Плюшкин у Гоголя) — все это приемы масок. Маской может служить не только наружное описание, путем зрительных представлений (образов), но и всякое иное. Уже самое имя героя может служить маской. В этом отношении любопытны комедийные традиции имен-масок. Начиная от элементарных „Правдиных“, „Милонов“, „Стародумов“ и кончая „Яичницей“, „Скалозубом“, „Градобоевым“, и пр. — почти все комедийные имена заключают в себе характеристику. В этом отношении достаточно просмотреть имена действующих лиц у Островского.

В приемах характеристики персонажей следует различать два основных случая: характер неизменный, остающийся в повествовании одним и тем же на всем протяжении фабулы, и характер изменяющийся, когда по мере развития фабулы мы следим за изменением самого характера действующего лица. В последнем случае элементы характеристики входят тесно в фабулу, и самый перелом характера (типичное „раскаяние злодея“) есть уже изменение фабульной ситуации.

С другой стороны — лексика героя, стиль его речей, темы, им затрагиваемые в разговоре, могут также служить маской героя.

Но недостаточно дифференцировать героев, выделить их из общей массы персонажей какими-нибудь специфическими чертами характера, — необходимо фиксировать внимание читателя, возбуждать это внимание и интерес к судьбе отдельных персонажей. В этом отношении основным средством является возбуждение сочувствия к изображаемому. Персонажи обычно подвергаются эмоциональной окраске. В самых примитивных формах мы встречаем добродетельных и злодеев. Здесь эмоциальное отношение к герою (симпатия или отталкивание) разрабатываются на моральной основе. Положительные и отрицательные „типы“ — необходимый элемент фабульного построения. Привлечение симпатий читателя на сторону одних и отталкивающая характеристика других вызывает эмоциональное участие („переживание“) читателя в излагаемых событиях, личную его заинтересованность в судьбе героев.

Персонаж, получающий наиболее острую и яркую эмоциональную окраску, именуется *героем*. Герой — лицо, за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель. Герой вызывает сострадание, сочувствие, радость и горе читателя.

Не следует забывать, что эмоциональное отношение к герою является *заданным* в произведении. Автор может привлечь сочувствие к герою, характер которого в быту мог бы вызвать в читателе отталкивание и отвращение. Эмоциональное отношение к герою есть факт художественного построения произведения, и лишь в примитивных формах обязательно совпадает с традиционным кодексом морали и общежития.

Этот момент часто упускали публицисты-критики 60-х годов XIX века, которые расценивали героев с точки зрения общественной полезности их характера и идеологии, вынимая героя из художественного произведения, в котором предопределено эмоциональное отношение к герою. Так выведенный Островским в качестве положительного типа русский предприниматель Васильков („Бешеные деньги"), противоставленный разлагающемуся дворянству, был расценен нашими критиками из народнической интеллигенции, как отрицательный тип нарождающегося капиталиста-эксплоататора, ибо этот тип в жизни был им антипатичен. Вот это перетолкование художественного произведения на свой идеологический аршин может создать совершенно непреодолимую стену между читателем и произведением, если читатель начнет поверять эмоциональную систему произведения своими личными житейскими или политическими эмоциями. Читать надо наивно, заражаясь указаниями автора. Чем сильнее талант автора, тем труднее противиться этим эмоциональным директивам, тем *убедительнее* произведение. Эта убедительность художественного слова и служит источником обращения к нему, как к средству учительства и проповедничества.

Герой вовсе не является необходимой принадлежностью фабулы. Фабула, как система мотивов, может и вовсе обойтись без героя и его характеристики. Герой является в результате сюжетного оформления материала и является с одной стороны средством нанизывания мотивов, с другой — как бы воплощенной и олицетворенной мотивировкой связи мотивов. Это ясно на элементарной повествовательной форме — на анекдоте. Анекдот, представляющийся вообще говоря довольно зыбкой и неясной малой формой фабульного построения, во многих случаях сводится всецело к пересечению двух главных мотивов (остальные мотивы — необходимая мотивировка: обстановка, „предисловие" и т. п.). Пересекаясь мотивы создают особый эффект двусмысленности, контраста, характеризуемый французскими терминами „bon mot" („красное словцо") и „pointe" (буквально „острота"; с этим словом совпадает в некоторой части и понятие итальянских „concetti" — острых сентенций).

Возьмем анекдот, построенный на совпадении обоих мотивов в одной формуле (каламбур). В некоторое село приезжает безграмотный проповедник. Прихожане ждут его проповеди. Речь свою

он начинает так: „Знаете, о чем я буду говорить“. — „Нет, не знаем“. — „Так что же я буду с вами говорить о том, чего вы не знаете“. — Проповедь не состоялась. Анекдот этот имеет продолжение, подчеркивающее двусмысленное употребление слова „знать“. На следующий раз, на тот же его вопрос прихожане отвечали: „Знаем“. — „Так если вы и без меня знаете, так мне нечего вам и говорить“ [1]).

Анекдот построен единственно на двойственном понимании одного слова и не теряет значения от обстоятельств, в которых этот диалог может происходить. Но в своем конкретном виде этот диалог всегда фиксируется за каким-нибудь героем (обычно проповедником). Получается фабульная ситуация — хитрый и в то время неумелый проповедник — и обманутая паства. Герой нужен, чтобы на него нанизать анекдот.

Вот пример более разработанного анекдота из английского фальклора. Персонажи — англичанин и ирландец (ирландец в английских народных анекдотах представляет собою тип медленно и не всегда удачно соображающего). Идут они по дороге в Лондон и на перекрестке читают надпись: „Здесь дорога в Лондон. А неграмотных просят обращаться к кузнецу, живущему за поворотом“. Англичанин рассмеялся, ирландец промолчал. К вечеру пришли в Лондон и расположились в гостинице ночевать. Ночью англичанин разбужен безудержным смехом ирландца. „В чем дело?“—„Я теперь понял, почему ты рассмеялся, прочтя надпись на дороге.“— „Ну.“ — „Да ведь кузнеца может не оказаться дома.“ Здесь сталкивающиеся мотивы — подлинный комизм надписи, и своеобразная интерпретация ирландца, допускающего, вместе с автором надписи, возможность прочтения ее неграмотным.

Но развертывание этого анекдота ведется по приему закрепления этих мотивов за известным героем, причем в качестве характеристики героя берется его национальный признак (подобно этому во Франции процветают анекдоты о гасконцах, у нас — многочисленные областные и инородные герои анекдотов). Другой путь краткой характеристики героя, это — называние его, фиксация мотивов на известном историческом лице (во Франции — герцог Роклор, в Германии — Тиль Эйленшпигель, в России — шут Балакирев. Сюда же относятся анекдоты о разных исторических лицах, о Наполеоне, о Диогене, о Пушкине и т. п.). По мере постепенного нанизывания мотивов на одно и то же лицо (имя) создаются анекдотические типы. Аналогично происхождение персонажей итальянской комедии (Арлекин, Пьеро, Панталоне).

---

[1]) В некоторых вариантах этот анекдот имеет продолжение: на вопрос проповедника часть прихожан говорит „знаем“, часть — „не знаем“. На это следует ответ: „пусть те, кто знает, расскажут тем, кто не знает“.

5. Жизнь сюжетных приемов.

Хотя общие приемы сюжетосложения всех стран и народов отличаются значительным сходством и можно говорить о своеобразной логике сюжетного построения, тем не менее отдельные конкретные приемы, их комбинирование, пользование ими и отчасти их функция чрезвычайно меняются на протяжении всей истории литературы. Для каждой литературной эпохи, для каждой школы характерна своя система приемов, которая и представляет в своей совокупности стиль (в широком смысле этого слова) литературного жанра или направления.

В этом отношении следует различать приемы *канонические* и приемы *свободные*. Под каноническими приемами разумеются приемы, обязательные в данном жанре и в данную эпоху. В этом отношении наиболее отчетливую систему канонических приемов дает французский классицизм XVII века с его драматическими „единствами" и мелочной регламентацией отдельных жанровых форм. Канонические приемы являются основными признаками литературных произведений школы, принимающей данный канон. Во всякой трагедии XVII века место действия остается неизменным и время ограничивается 24-мя часами. Все комедии оканчиваются браком любящих, трагедии — гибелью основных персонажей. Всякое каноническое правило фиксирует собою некоторый прием, и в этом отношении все в литературе, начиная с выбора тематического материала, отдельных мотивов, их согласования и кончая системой изложения, языком, лексикой и т. д., может быть канонизированным приемом. Регламентировалось употребление одних слов и запрещение других, выбор одних мотивов и избегание других и т. д. Канонические приемы возникают в качестве технических удобств, в силу повторяемости становятся традиционными, и, попадая в поле зрения нормативной поэтики, закрепляются как обязательное правило. Но никакой канон не может исчерпать всех возможностей и предвидеть всех приемов, необходимых для создания цельного произведения. На-ряду с каноническими приемами всегда существуют свободные, не обязательные приемы, индивидуальные для отдельных произведений, писателей, жанров, течений и т. д.

Канонические приемы обычно изживают себя. Ценность литературы в новизне и оригинальности. Стремление к обновлению обрушивается обычно именно на канонические, традиционные, „трафаретные" приемы, переводя их из разряда обязательных в разряд запрещенных. Создаются новые традиции и приемы. Это не мешает приемам, ранее запрещенным, вновь возрождаться через два или три литературных поколения.

По тому, как реагирует это оценочное внимание литературной среды на отдельные приемы, их следует классифицировать на приемы *ощутимые* (заметные) и *неощутимые* (незаметные).

Причина ощутимости приема может быть двоякая: их чрезмерная старость и их чрезмерная новизна. Изжитые, старые, архаические приемы ощутимы как назойливый пережиток, как потерявшее свой смысл явление, продолжающее существовать в силу инерции, как мертвое тело среди живых существ. Наоборот, новые приемы поражают своей непривычностью, особенно, если они берутся из репертуара, до сих пор запрещенного (например, вульгаризмы в высокой поэзии). При оценке ощутимости и неощутимости приема никогда не следует упускать из виду исторической перспективы. Нам язык Пушкина кажется гладким, и мы почти не замечаем его. особенностей, — современников он поражал странностью смешения славянизмов с простонародной речью, он им казался неровным, пестрым. Дать оценку ощутимости того или иного приема может только современник. Резкости построения произведений символистов, шокировавшие литературных староверов до 1908 года, ныне совершенно не ощущаются нами, и мы, наоборот, склонны усмотреть шаблонность и обыденность в ранних стихах Бальмонта и Брюсова.

По отношению к ощутимости применяемых приемов мы имеем две различные литературные манеры. Первая — характерная для писателей XIX века — отличается стремлением к сокрытию приема. Вся система мотивировок направлена к тому, чтобы делать незаметными писательские приемы, наиболее „естественно“, т.-е. незаметно развивать свой литературный материал. Но это лишь манера, а не общий эстетический закон. Этой манере противостоит другая, которая не заботится о сокрытии приема, и часто стремится сделать этот прием заметным, ощутимым. Так, если писатель, прерывая речь героя, мотивирует это тем, что конца речи он не дослышал, а за страницу до этого он сообщал сокровенные мысли героя, то здесь не реалистическая мотивировка, а показывание приема, или, как говорят, *обнажение приема.* Пушкин в IV главе „Евгения Онегина“ пишет:

И вот, уже трещат морозы
И серебрятся средь полей...
(Читатель ждет уж рифмы *розы:*
На, вот, возьми, ее скорей).

Здесь мы имеем явное и сознательное *обнажение* приема рифмовки.

В раннем футуризме (у Хлебникова) и в современной литературе обнажение приема стало традиционным (многочисленные

примеры обнажения сюжетного построения см. в рассказах Каверина).

Среди литературы с обнажением приема следует выделить произведения, обнажающие *чужой прием,* традиционный или индивидуальный у какого-нибудь другого писателя. Если обнажение чужого литературного приема имеет при реализации комическое осмысление, мы получаем *пародию.* Функции пародии многоразличны. Обычно — это осмеяние противоположной литературной школы, разрушение ее творческой системы, „разоблачение“ ее.

Пародическая литература весьма обширна. Она была традиционна в драматической литературе, когда каждое более или менее заметное драматическое произведение вызывало немедленно пародию.

Пародия всегда представляет как фон, от которого она отталкивается, другое литературное произведение (или целую группу литературных произведений). Среди рассказов Чехова можно найти значительное количество литературных пародий.

Иногда пародия, не преследуя целей сатиры, развивается как свободное искусство обнаженного приема. Так стернианство начала XIX века представляет собою школу, развивающуюся из пародии, как самоценного искусства. В современной литературе стернианские приемы воскресают и получают обширное распространение (типичная перестановка глав, непомерные отступления по самому случайному поводу, замедления действия и т. п.).

Источник обнажения приема лежит в том, что ощутимый прием является художественно оправданным лишь тогда, когда он сознательно сделан заметным. Ощутимость приема, маскируемого автором, производит комическое (не в пользу произведения) ощущение. Предупреждая это ощущение, автор обнажает прием.

Итак, — приемы рождаются, живут, стареют, умирают. По мере их применения они механизируются, теряя свою функцию, переставая быть действенным. В борьбе с механизацией приема употребляется подновление приема в новой функции и в новом осмыслении. Подновление приема аналогично употреблению цитаты из старого автора в новом применении и с новым значением.

Литературные жанры.

В живой литературе мы замечаем постоянную группировку приемов, причем приемы эти сочетаются в некоторые системы, живущие одновременно, но применяемые в разных произведениях. Происходит некоторая более или менее четкая дифференциация произведений, в зависимости от применяющихся в них приемов.

Эта дифференциация приемов происходит отчасти от некоторого внутреннего сродства отдельных приемов, легко сочетаемых между собой (естественная дифференциация), от целей, ставящихся для отдельных произведений, от обстановки возникновения, назначения и условий, восприятия произведений (литературно-бытовая дифференциация), от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции (историческая дифференциация). Приемы построения группируются вокруг каких-то ощутимых приемов. Таким образом, образуются особые классы или *жанры* произведений, характеризуемые тем, что в приемах каждого жанра мы наблюдаем специфическую для данного жанра группировку приемов вокруг этих ощутимых приемов, или *признаков жанра*.

Эти признаки жанра бывают многоразличны и могут относиться к любой стороне художественного произведения. Достаточно появиться какой-нибудь новелле, имеющей успех (например, детективной, „сыщицкой"), как появляются и имитации ее, создается целая литература подражаний, создается новеллистический жанр, в котором основным признаком является распутывание преступления сыщиком, т.-е. определенная тема. Эти тематические жанры изобилуют в фабульной литературе. С другой стороны, в лирике возникают жанры, в которых вводимая тематика мотивируется письменным (эпистолярным) обращением к кому-нибудь — жанр посланий, признаком которого является не тематика, а мотивировка введения тем. Наконец — пользование речью прозаической и речью стиховой создает стихотворные и прозаические жанры, назначение произведения — для чтения или для сценического исполнения дает драматические и повествовательные жанры и т. д.

Признаки жанра, т.-е. приемы, организующие композицию произведения, являются приемами *доминирующими*, т.-е. подчиняющими себе все остальные приемы, необходимые в создании художественного целого. Такой доминирующий, главенствующий прием иногда именуется *доминантой*. Совокупность доминант и является определяющим моментом в образовании жанра.

Признаки многоразличны, они скрещиваются и не дают возможности логической классификации жанров по одному какому-нибудь основанию.

Жанры живут и развиваются. Какая-нибудь первоначальная причина заставила обособиться ряд произведений в особый жанр В произведениях позже возникающих мы наблюдаем установку на сходство или различия с произведениями данного жанра. Жанр обогащается новыми произведениями, примыкающими к уже наличным произведениям данного жанра, Причина, выдвинувшая данный жанр, может отпасть, основные признаки жанра могут медленно изменяться, но жанр продолжает жить *генетически*, т.-е. в силу

естественной ориентации, привычного примыкания вновь возникающих произведений к уже существующим жанрам. Жанр испытывает эволюцию, а иной раз и резкую революцию. И тем не менее в силу привычного отнесения произведения к уже известным жанрам, название его сохраняется, несмотря на радикальное изменение, происходящее в построении принадлежащих к нему произведений. Рыцарский роман средних веков и современный роман Андрея Белого и Пильняка могут не иметь никаких общих признаков, и, однако, современный роман появился в результате медленной, многовековой эволюции древнего романа. Баллада Жуковского и баллада Тихонова — совершенно различные вещи, но между ними существует генетическая связь, и их можно соединить промежуточными звеньями, свидетельствующими о постепенности перехода одной формы в другую.

Жанр иногда распадается. Так, в драматической литературе XVIII века комедия распалась на чистую комедию и на „слезную комедию“, из которой выросла современная драма. С другой стороны, мы постоянно присутствуем при зарождении новых жанров из распада старых. Так, из распада описательной и эпической поэмы XVIII века родился новый жанр лирической или романтической поэмы („байронической“) в начале XIX века. Приемы блуждающие и не собирающиеся в систему, могут обрести как бы „фокус“ — новый прием, который их объединяет, концентрирует в систему, и этот объединяющий прием может стать ощутимым признаком, объединяющим вокруг себя новый жанр.

В истории смены жанров следует отметить одно любопытное явление: обычно мы производим градацию жанров по их „возвышенности“, по их литературному и культурному значению. В XVIII веке торжественная ода, воспевающая крупные политические события, принадлежала к высокому жанру, а забавная, непритязательная и не всегда пристойная сказочка — к жанру низкому.

В смене жанров любопытно постоянное вытеснение высоких жанров низкими. И здесь можно провести параллель с социальной эволюцией, в процессе которого „высокие“ господствующие классы постепенно вытесняются демократическими, „низкими“ слоями, — феодальное магнатство — мелким служилым дворянством, вся аристократия — буржуазией и т. д. Это вытеснение высоких жанров низкими происходит в двух формах: 1) полного отмирания высокого жанра. Так умерла в XIX веке ода и эпопея XVIII века. Другая форма — проникновение в высокий жанр приемов низкого жанра. Так — в эпическую поэму XVIII века проникали элементы пародических и сатирических поэм для создания таких форм, как „Руслан и Людмила“ Пушкина. Так во Франции в 20-е годы XIX века в классическую высокую трагедию проникали приемы комедийные

для создания романтической трагедии, — так в современном футуризме приемы низкой лирики (юмористической) проникли в лирику высокую, что дало возможность воскресить уже умершие высокие формы оды и эпопеи (у Маяковского). То же на прозе можно наблюсти у Чехова, вышедшего из юмористических листков. Типичным признаком низших жанров является комическое осмысление приемов. Проникновение приемов низших жанров в жанры высокие отмечается тем, что приемы, применявшиеся до сих пор для создания комических эффектов, получают новую эстетическую функцию, с комизмом нисколько не связанную. В этом сущность подновления приема.

Так—дактилическая рифма, по свидетельству Востокова в 1817 г. почитаясь его современниками в „шуточных только сочинениях для смеху иногда позволительных", а через двадцать с небольшим лет появляется стихотворение Лермонтова „В минуту жизни трудную", в котором никто уже не усматривал ничего шуточного или сочиненного для смеху. Каламбурная рифма, имевшая у Минаева ту же функцию комического, у Маяковского свой комизм утрачивает.

То же самое и с иными приемами. Если у Стерна обнажение сюжетосложения есть еще прием комический или такой, в котором ощущается его происхождение от комического использования, то у стернианцев этого уже нет, и там обнажение приема есть вполне законный прием сюжетного построения.

Процесс „канонизации низших жанров" хотя и не универсальный закон, но настолько типичный, что историк литературы в поисках источников того или иного крупного литературного явления обычно принужден обращаться не к большим предшествующим явлениям литературы, а к мелким. Эти мелкие, „низшие" явления, бытующие в сравнительно мало заметных литературных слоях и жанрах, канонизуются крупными писателями в высоких жанрах и служат источником новых, неожиданных и глубоко оригинальных эстетических эффектов. Периоду творческого расцвета литературы предшествует медленный процесс накопления средств обновления литературы в низших, непризнанных литературных слоях. Приход „гения" — это всегда своебразная литературная революция, когда свергается господствующий доныне канон и власть переходит к подчиненным доселе приемам. Наоборот, последователи высоких литературных направлений, добросовестно повторяющие прием своих великих учителей, обычно представляют далеко не привлекательную картину *эпигонства*. Эпигоны, повторяя изжитую комбинацию приемов, из оригинальной и революционной превращают ее в шаблонную и традиционную и тем, иной раз, надолго убивают в современниках способность чувствовать эстетическую силу тех образцов,

которым они подражают,—эпигоны дискредитируют своих учителей. Так, те нападки, которые мы встречаем в начале XIX века на драматургию Расина объясняются всецело тем, что расиновские приемы приелись и надоели всем вследствие рабского их воспроизведения в весьма мало одаренной эпигонской литературе поздних классиков.

Возвращаясь к понятию жанра, как генетически определяющегося обособления литературных произведений, объединяемых некоторой общностью системы приемов с доминирующими объединяющими приемами-признаками, мы видим, что никакой логической и твердой классификации жанров произвести нельзя. Их разграничение всегда исторично, т.-е. справедливо только для определенного исторического момента; кроме того их разграничение происходит сразу по многим признакам, причем признаки одного жанра могут быть совершенно иной природы, чем признаки другого жанра, и логически не исключать друг друга, и лишь в силу естественной связанности приемов композиции культивироваться в различных жанрах.

В учении о жанрах к вопросу приходится подходить описательно и логическую классификацию заменять служебной, подсобной, учитывая лишь удобство распределения материала в определенных рамках.

Надо также отметить, что классификация жанров сложна. Произведения распадаются на обширные классы, которые, в свою очередь, дифференцируются на виды и разновидности. В этом отношении, пробегая лестницу жанров, мы от отвлеченных жанровых классов упремся в конкретные исторические жанры („байроническая поэма“, „чеховская новелла“, „бальзаковский роман“, „духовная ода“, „прелетарская поэзия“) и даже к отдельным произведениям.

Здесь мы сделаем краткое обозрение жанров по трем основным классам — жанры драматические, жанры лирические и жанры повествовательные. Эти три естественно обособленные классы произведений, хотя и не исключают возможности совмещения (возможно в драме лирическое повествование, например, в стиховой драме Байрона), однако, в общем определяют распадение литературы на три класса в различные исторические эпохи.

1. Драматические жанры.

Драматическая литература характеризуется приспособленностью для сценической интерпретации. Основным ее признаком является назначение ее для театрального спектакля. Отсюда явствует невозможность полной изоляции в изучении драматического произве-

дения от изучения условий театральной ее реализации, а также постоянная зависимость ее форм от форм сценической постановки.

Постановка спектакля слагается из игры артистов и из окружающих их сценической обстановки (декораций). Игра артистов слагается из речей и движений.

Речь на сцене мы делим на монологическую и диалогическую. Монологом называется речь актера в отсутствии других персонажей, т.-е. речь ни к кому не обращенная. Однако, в сценической практике монологом также называют развитую и связную речь, даже если она произносится в присутствии других лиц и обращена к кому-нибудь. В таких монологах заключаются душевные излияния, повествование, сентенциозная проповедь и т. п.

Диалог, это — словесный обмен между двумя играющими. Содержание диалога — вопросы и ответы, споры и т. д. В то время, как обращенный монолог (т.-е. произносимый в присутствии других персонажей) всегда несколько отвлекается от личности слушателя и обычно бывает обращен не к одному, а к нескольким слушателям, — диалог имеет в виду непосредственное столкновение двух собеседников.

Понятие диалога распространяется и на перекрестный разговор, трех и более лиц, что типично для новой драмы. В старой драме преимущественно культивировался чистый диалог — разговор именно двух лиц.

Отдельные краткие речи собеседников, составляющие диалог, именуются *репликами*. Развитая реплика уже граничит с монологом, так как неперебиваемая речь уже предполагает пассивного слушателя, только слушающего, и строение речи приближается к монологическому, т.-е. такому, в котором тематика речи развивается самостоятельно, а не из скрещивания мотивов, выдвигаемых собеседниками, участниками диалога.

Речи сопровождаются игрой, т.-е. движениями. Всякое произнесение речи сопровождается мимикой, т.-е. известной игрой лицевыми мускулами, гармонирующей с эмоциональным содержанием произносимого. Мимика лица сопровождается мимическими жестами, т.-е. движениями рук, головы, всего тела, в соответствии с теми же эмоциональными моментами речи. Эта выразительная мимика иногда может быть эквивалентом (заменой) речи. Так, известные движения головы, рук, без всяких слов могут выражать утверждение, отрицание, согласие, несогласие, душевные движения и т. п. Целое сценическое представление можно построить на одной мимике (пантомима). В кинематографе мимическая игра является основой тематической композиции в так называемых „психологических драмах“.

Но на-ряду с такими выразительными движениями игра артистов может воспроизводить бытовые поступки. Персонаж на сцене ест,

пьет, дерется, убивает, умирает, крадет и т. п. Здесь мы имеем уже не выразительную, а тематическую игру, и каждый такой сценический поступок является уже самостоятельным мотивом, вплетающимся в фабулу сценического представления наравне с речами персонажей.

Спектакль восполняется декорацией, реквизитом-бутафорией, т.-е. явлениями мертвыми, участвующими в действиях. Здесь могут играть свою роль вещи (реквизит в точном смысле слова), обстановка комнат, мебель, отдельные необходимые для игры предметы (оружие и т. п.) и проч. На-ряду с этими предметами в спектакль вводятся так называемые „эффекты“ — зрительные эффекты, например, световые: рассвет, зажигание и потухание лампы, восход солнца, лунное освещение и т. п.; эффекты слуховые: гром, шум дождя, звонки, выстрелы, всякий шум вообще, игра на инструментах и проч. Возможно вообразить и обонятельные эффекты, изредка применяющиеся, вроде каждения ладаном, при изображении церковной службы, и т. п.

Литературное произведение, приспособленное к тому, чтобы быть воспроизведенным таким способом, и является драматическим произведением.

Текст драматического произведения распадается на две части — *речи героев*, которые даются полностью, так, как они должны быть произнесены, и *ремарки*, которые дают указания руководителю спектакля — режиссеру, какие сценические средства должны быть применены в осуществлении спектакля.

В ремарках следует различать указания на декорацию и обстановку и игровые ремарки, указывающие на действия, жесты и мимику отдельных персонажей.

Текст речей представляет собой единственно словесно-художественную часть драматического произведения. Ремарки имеют служебную роль сообщения о художественном замысле актерам и режиссеру и поэтому обычно излагаются простым, обычным языком. В редких случаях мы видим применение художественного стиля в репархах, в целях большей эмоциональной убедительности указаний.

Произведение, написанное в форме речей персонажей и ремарок, и является произведением „драматической формы“. Это распространяется и на те произведения, которые прибегают к этой форме без всякого расчета на сценическую интерпретацию — („Небожественная Комедия“, фрагменты из „Цыган“).

Следует сказать, что вообще драматическая форма еще не свидетельствует о возможности сценической интерпретации. К драматической форме прибегают очень часто без расчета на спектакль; с другой стороны, почти каждое драматическое произведение, предназначенное для сцены, автор печатает *для чтения*. Но условия

чтения и условия спектакля совершенно различны. В чтении мы не получаем дополнительных указаний от игры, режиссерской интерпретации и конкретизации действия иначе, как через весьма несовершенные и скудные ремарки.

С другой стороны, в чтении глазами драматического текста, мы не связаны темпом спектакля, определяющего большую или меньшую напряженность в развитии действия.

Это различие чтения и спектакля вообще предопределяет существенное различие между текстом, предназначенным для сцены, и текстом, предназначенным для игры. Отсюда ясно, почему у опытных драматургов-писателей мы обычно наталкиваемся на факт существования особой сценической и особой литературной редакции. Сценическая редакция обычно отличается сокращениями, а иной раз и особой планировкой словесного материала. Сценическая редакция есть столкновение литературы со сценой, автора с режиссером. Режиссеры обычно вводят ряд изменений в литературный текст в интересах спектакля.

Изучение сценических редакций, их специфического построения и пр. принадлежит истории и теории театра. Здесь нас сценические элементы интересуют лишь постольку, поскольку они определяют построение драматического текста.

Интересы сцены требуют расчленения материала. Большими частями драматического произведения являются *акты* (или действия). Акт — есть часть исполняемая на сцене беспрерывно, в сплошной связи речей и игры. Акты отделяются друг от друга перерывами в спектакле — антрактами. Деление на акты является результатом различных причин. Во-первых — акт есть единица, применяющаяся к психологическому пределу неутомленного внимания зрителя. Акт, длящийся около 30—40 минут, приблизительно, удовлетворяет этому условию. Затем — техническая необходимость в перерыве спектакля для смены декораций, переодеваний артистов, требует антракты, определяющие членение. На-ряду с этими механическими причинами действуют и соображения тематического порядка. Каждый акт дает некоторую законченную тематическую единицу произведения, обладает внутренней тематической замкнутостью.

Следует отметить, что иногда по ходу спектакля требуется смена декораций (опускание занавеса) внутри акта. Эти части именуются „картинами“ или „сценами“. Точной, принципиальной границы между „картинами“ и „актом“ нет, и различие между ними чисто техническое (обычно между картинами антракт короткий, и зрители не покидают своих мест).

Внутри акта членение происходит по выходам и уходам персонажей. Часть акта, когда действующие лица на сцене не меняются, называется *явлением* (иногда „сценой“. Последний термин имеет

двойственное значение, иногда совпадая с термином „явление“, иногда с термином „картина“. Так как слово это имеет кроме того свое самостоятельное значение, его лучше избегать в этих частных применениях).

Явления непосредственно делятся на реплики.

Особенность фабульного развертывания драматического произведения состоит в том, что действие происходит перед зрителями, т.-е. наиболее ответственные моменты фабулы развиваются с законченной полностью, при чем в развитии их автор стеснен местом и временем. И то и другое приблизительно совпадает с местом и действием спектакля, т.-е. предполагается, что действующие лица в пределах акта или картины не выходят за пределы площади, равной площади сцены, и действие занимает столько времени, сколько длится исполнение акта. Только антракты дают возможность изменения места и предполагают протекание неопределенного срока времени. При этом почти все должно произойти перед глазами зрителя, и как можно меньше должно сообщаться в речах о происходящем за пределами сцены. Все эти правила приблизительны, т.-е. условная сценическая площадка может предполагаться значительно более широкой, чем она есть на самом деле, время спектакля может не совсем совпадать со временем, протекающем в фабуле (так, ничего особенного не будет, если часы на сцене будут отбивать часы через каждые четверть часа), точно так же о многом могут только рассказывать герои на сцене. Но все эти отступления от драматического принципа („сценические условности“) ограничены театральной традицией, и в излишнем нарушении иллюзии могут разрушить театральный эффект.

Кроме того — тематика фабулы развивается почти исключительно в речах, почему существует сложная система драматической мотивировки диалога, вводимой для оправдания иллюзии необходимости подобного диалога на сцене.

Драматическая фактура совершенно исключает возможность отвлеченного повествования, что значительно сужает круг тем, разрабатываемых в драме, и придает специфический характер вводимым мотивам (всякий мотив должен быть предметом разговора).

Ограниченное время спектакля (2 — 3 часа) не дает возможности вводить длинные цепи событий: втиснув большое количество сменяющих друг друга событий, автор „сбил“ бы темп спектакля, не дав возможности каждому событию развиваться с более или менее естественной медленностью. С другой стороны — единая фабульная линия замедлила бы темп и ослабила бы интерес. Для наполнения сцены действием вводится параллельная или несколько параллельных фабульных нитей или иначе говоря несколько параллельных интриг. Пока в пределах одной фабульной нити происходит „изготовка“

очередной перипетии, действие заполняется событиями другой линии интриги. Таким образом вместо последовательного развития мотивов драматическая фактура часто прибегает к параллельному ведению сложной фабулы.

Следует также считаться с технической трудностью временных сюжетных перестановок. Обойти эти затруднения в сюжетном развертывании можно при помощи особых драматических приемов, о которых будет сказано далее.

Наличие на сцене живых лиц с их речами заставляет обращать внимание на их индивидуальную роль. Для драматической литературы характерна забота о конкретизации душевного облика героя, „развертывание характера“. В традиции актерской игры XIX века эта „типичность“, т.-е. последовательная мотивировка речей и поступков персонажа каким-нибудь отчетливым и рельефным характером, считалась признаком, обеспечивающим успех пьесы на сцене.

Все сказанное справедливо, понятно по отношению далеко не всех драматических произведений. Вообще же говоря развитие драматической техники должно итти рука об руку с развитием сценического стиля.

В настоящую минуту мы переживаем тяжелый для драматической литературы кризис сценического искусства. Театральные приемы быстро сменяют один другой. Режиссура прогрессирует, революционизирует постановочную систему. Мы пережили период увлечения постановок „на сукнах“, „разрушения рампы“, сейчас происходит увлечение конструктивизмом декораций и эксцентризмом игры (вместо не так давно изжитого лирического речитатива матерлинковского стиля). Но драматургия не поспевает за режиссером. Не так давно Ибсен, Чехов, Матерлинк шли рука об руку с реформой сцены, режиссер едва поспевал за автором. Теперь автор отстал от режиссера. Мы имеем новую сцену и не имеем новой драматургии.

Классифицируя драматические жанры можно было бы сперва разбить произведения на стиховые и прозаические, но в драме этот признак не является определяющим. Приемы композиции приблизительно одинаковы как для стиховой, так и для прозаической драмы, так как ритмическая форма речи затрагивает лишь структуру отдельных реплик, редко диалога, и мало влияет на фабульную и сюжетную структуру, — разве что в том отношении, что оказывает влияние на темп спектакля. Следует считаться с тем, что современная драма развилась из стиховой драмы, и постепенность перехода от стиховых форм к прозаическим способствовала единству композиционной фактуры.

В исходный момент современной драмы (XVII век — французский классицизм) драма делилась на трагедию и комедию.

Отличительными признаками трагедии были — исторические герои (преимущественно герои Греции и Рима, в особенности же герои Троянской войны), „высокая“ тематика, „трагическая“ (т.-е. несчастная — обычно гибель героев) развязка. Особенностью фактуры являлось преимущество монолога, что при стиховой речи создавало особый стиль театральной декламации. Игра в широком смысле этого слова совершенно отсутствовала.

Трагедии противостояла комедия, избиравшая современную тематику, „низкие“ (т.-е. возбуждавшие смех) эпизоды, счастливая развязка (типично — свадьба). В комедии преобладал диалог, и поэтому важна была общая настроенность игры, „сыгранность“ труппы, а не только высокие качества отдельных интерпретаторов, как в трагедии. Кроме того в комедии была насыщенная игровая канва, требовавшая большого движения персонажей.

В XVIII веке количество жанров увеличивается. На-ряду со строгими театральными жанрами выдвигаются низшие — „ярмарочные“, итальянская комедия-буффонада, водевиль, пародия и т. п. Эти жанры являются источниками современного фарса, гротеска, оперетки, миниатюры. Комедия раскалывается, выделяя из себя „драму“, т.-е. пьесу с современной бытовой тематикой, но без специфического „комизма“ положения („мещанская трагедия“ или „слезная комедия“). К концу века знакомство с Шекспировской драматургией оказывает влияние на фактуру трагедии. Романтизм XVIII в. вводит в трагедию приемы, вырабатывавшиеся в комедии (наличие игры, большая сложность персонажей, преобладание диалога, более свободный стих, требовавший сниженной декламации), обращается к изучению и имитации Шекспира и испанского театра, уничтожает канон трагедии, провозглашавшей три театральных единства (единство места, т.-е. неизменяемость декорации, единство времени — или правило 24 часов — требовавшие, чтобы фабульное время не превышало суток, и единство действия — правило весьма бессодержательное, которое каждый автор толковал по своему).

Драма решительно вытесняет остальные жанры в XIX веке, гармонируя с эволюцией психологического и бытового романа. Наследником трагедии являются исторические хроники (вроде „Трилогии“ Алексея Толстого или хроник Островского). В начале века большим распространением пользовалась мелодрама (вроде до сих пор возобновляемой пьесы Дюканжа „30 лет жизни игрока“). В 70-х и 80-х годах делались попытки создания особого жанра драматических сказок или феерией — обстановочных пьес (см. „Снегурочку“ Островского).

Вообще для XIX в. характерно смешение драматических жанров и разрушение твердых границ между ними. Параллельно с этим наблюдается медленное, но неуклонное падение сценической тех-

ники[1]). Только теперь мы, кажется, стоим на пороге нового расцвета сценического искусства, ибо художественный интерес к театру повышается.

Перейдем к вопросу о драматическом построении сюжета.

1) Экспозиция. Экспозиция, как и всё, дается в драме в форме разговоров. Отсюда необходимость в драме вначале использовать положение, оправдывающее возможность подробных рассказываний. В примитивной драме это обходилось введением пролога, в старом значении этого термина, т.-е. особого актера, перед спектаклем излагавшего исходную фабульную ситуацию. С воцарением принципа реалистической мотивировки пролог был введен в драму, и роль его поручалась одному из действующих лиц. Как и всякая фабульная экспозиция — в драме она может быть простая и задержанная, прямая и косвенная. В драматической экспозиции следует различать: экспозицию обстановки — сообщение о бытовом окружении и о побочных обстоятельствах, определяющих действие; экспозицию характеров — при чем дается внутренняя характеристика (типичные черты героев) и внешняя эмоциональная (настраивание сочувствия зрителей по отношению героев пьесы); экспозицию отношений между действующими лицами.

Экспозицию облегчает афиша, дающая имена действующих лиц, их родственные или бытовые связи („жена", „дочь", „слуга", „возлюбленный", „друг" и т. п.), а также место и эпоху действия. Так как традиционно-драматические имена дают уже характеризующую маску героев (в комедии — осмысленные имена, в трагедии — имена исторических лиц), то дальнейшая экспозиция в речах лишь уточняет сведения, даваемые афишей. Не следует упускать из виду, что у автора весьма часто присутствует расчет на предварительное знакомство зрителей с афишей, а потому нельзя пренебрегать композиционной ролью афиш в драматическом произведении.

Иногда экспозиции отводится целый акт, оторванный от фабулярной цепи произведения более или менее значительным промежутком времени. Такой акт, дающий как бы Vorgeschichte героев, носит название *пролога* в современном значении этого слова.

Прямые приемы экспозиции, это — рассказ (мотивированный, например, введением нового лица, только что приехавшего, или сообщением скрываемой до последнего времени тайны, воспоминанием и т. п.), признание, автохарактеристика (в форме, например, дружеских излияний). Косвенные приемы — намеки, попутные сообщения (для „педализации", т.-е. для привлечения внимания эти мотивы косвенных намеков систематически повторяются. Повто-

---

[1]) Так за XIX век артистами сцены утрачено искусство произнесения стихов вследствие вытеснения стихового репертуара прозаическим.

рение в драме есть прием усиления, на-ряду с подчеркиванием речей игровыми эффектами). В зависимости от выбора того или иного хода мы имеем различный приступ в драме.

Не следует упускать довольно частого случая ложной экспозиции, имеющей целью отвлечь внимание от прямого фабульного хода, внезапно обнаруживающегося в моменты сильного напряжения

2) Завязка. Независимо от экспозиции следует рассматривать завязку, т.-е. введение динамического мотива, определяющего фабульное развитие. В драме завязка обычно не исходный инцидент, ведущий к длинной цепи сменяющихся ситуаций, а задание, определяющее весь ход драмы. Типичная завязка — любовь героев, наталкивающаяся на препятствия. Завязка непосредственно „перекликается“ с развязкой. В развязке мы имеем разрешение задания завязки. Завязка может быть дана в экспозиции, но может быть отодвинута и в глубь пьесы. Иной раз несколько актов наполняют побочные эпизоды, играющие роль косвенной экспозиции и развертывания характеров, и лишь в середине пьесы происходит введение первого динамического мотива фабулы.

3) Развитие интриги. В общем случае в драматической литературе мы видим изображение преодоления препятствий При этом большую роль играют в драме *мотивы незнания*, заменяющие собой сдвиг времени в эпическом сюжете. Разрешение этого незнания, или узнание, дает возможность задержать введение мотива и сообщить его с запозданием по ходу фабульного времени.

Обыкновенно эта система незнаний сложна. Иногда зритель не знает происшедшего и известного персонажам, чаще обратно — знает зритель то, что предполагается к неизвестным персонажам или группе персонажей (ср. роли Хлестакова в „Ревизоре“, любовь Софии и Молчалина в „Горе от ума“. В современной пьесе Третьякова „Противогазы“ незнание распространяется на содержимое ящиков, фигурирующих на сцене: неизвестно, противогазы ли в них или вино). При распутывании этих загадок характерны такие мотивы, как подслушивание, перехватывание писем и т. п.

4) Система речей. Классическая драма даст нам весьма обнаженные приемы мотивировки разговоров. Так для введения мотивов, касающихся происходящего за пределами сцены, вводились *вестники*, или гонцы. Для признаний широко пользовались частыми монологами или речами „в сторону“ (a parte), которые, предполагалось, не слышны были для присутствующих на сцене. Монологи постоянно чередовались с беседами героев с их наперсниками или наперсницами — персонажами, не имевшими своей роли в фабуле и введенными исключительно, для оправдания длинных сообщений героев о своих намерениях. Роль наперсника — выслушивать своего героя и репликами направлять его речи. Для введения внелитературного материала

(в комедии) вводился резонер — своеобразный рупор авторских сентенций. С падением в XIX веке классической системы персонажей, функция их не умерла, и ту же роль, что вестники, наперсники и резонеры играют эпизодические персонажи, необходимые для естественного развития диалога. В каждом почти драматическом произведении можно найти среди персонажей видоизмененных и фабульно мотивированных наперсников и вестников.

5) Система выходов. Важным моментом в драматическом произведении является мотивировка выходов и уходов персонажей. В старой трагедии исповедовалось единство места, это сводилось к использованию отвлеченного места (отказ от мотивировки), куда без всякой особой нужды друг за другом приходили герои и, произнеся положенное им, так же без мотивировки удалялись. По мере возникновения требования реалистической мотивировки отвлеченное место стало заменяться общим местом, вроде гостиницы, площади, ресторана и т. д., куда естественно могли собираться герои. В драме XIX века господствует intérieur, т.-е. одна из комнат, где живет какой-нибудь герой, но в качестве основных эпизодов выбираются такие, которые легко мотивируют собрание персонажей — именины, бал, приезд общего знакомого и т. п.

6) Развязка. В драме обычно господствует традиционная развязка (гибель героев, или так называемая трагическая катастрофа, свадьба и т. п.). Подновление развязки не изменяет остроты восприятия, ибо очевидно интерес драмы сосредоточивается не на развязке, обычно предугадываемой, а на распутывании клубка препятствий.

В силу традиционности драматической развязки особое значение в драме имеет момент напряжения, предшествующий развязке и обыкновенно предопределяющий возможность нескольких выходов. Чем острее и художественнее построение Spannung'a, тем крепче драматическое произведение.

Не следует забывать, что в театр ходят не только для того, чтобы видеть пьесу, но и для того, чтобы видеть игру. Сюжет драмы лишь мотивировка для введения ярких эпизодов, дающих возможность развернуть на них эффекты игры и постановки. Материалом пьесы является этот игровой элемент, и, поскольку с XIX в. сценическая техника была направлена к разработке типической интонации актера, драма должна была развертывать ряд положений, „выигрышных" для актера, т.-е. дающих возможность типически произносить роль, показывать индивидуальные черты характера героя. От актера не требовалось понимания динамики фабулы, требовалось лишь понимание характера изображаемого лица И, чем разнообразнее были положения, обличавшие один и тот же характер, тем выигрышнее бывала роль.

С точки зрения сценической интерпретации драматического произведения вообще сюжет драмы можно рассматривать лишь как так называемый „сценарий“, т.-е. некоторую канву, на которой развертываются сценические положения. Природа этих сценических положений всецело зависит от условий спектакля. Возможны сценарии без словесного материала (пантомима, балет, кинематограф).

Обратимся к некоторым отдельным драматическим произведениям, на анализе которых выяснятся основные моменты драматической техники.

В качестве примера классической трагедии возьмем „Андромаху“ Расина (1667 года).

Система персонажей весьма ясна и проста.

Орест, Пилад — *Гермиона*, Клеона, — *Пирр*, Феникс — *Андромаха*, Цефиза — *(Астианакс)*. Курсивом набраны основные лица — герои, при каждом из них его наперсник или „конфидент“. Стоящий в скобках Астианакс, сын Андромахи — лицо тематическое, на сцене не появляющееся, но принимающее пассивное участие в мотивах трагедии. Цепь персонажей имеет то свойство, что каждое действующее лицо, начиная слева, любит своего соседа справа: Орест любит Гермиону, та — Пирра, Пирр — Андромаху, Андромаха же обеспокоена только судьбой Астианакса. Имеется и обратное движение: Пирр в минуту, когда Андромаха отвергает его, готов обращаться к Гермионе, а Гермиона, когда Пирр отстраняется, ищет защиты у Ореста. Таким образом мы имеем связанную цепь с крайними персонажами Орестом и Андромахой, причем ситуация определяет положение Андромахи. Для полного замыкания цепи персонажей служебным звеном служит Астианакс, являющийся объектом притязаний Ореста. Таким образом каждый поступок Ореста определяет поведение Андромахи, а вслед за ней — поведение остальных звеньев цепи.

Сюжет трагедии построен так:

Акт I, явление I. Орест, прибывая в Эпир, где царствует Пирр, находит своего друга Пилада. Разговор друзей представляет экспозицию трагедии (мотивировка — взаимное осведомление об обстоятельствах; неизвестных тому или другому). Узнаем, что Ореста привлекла в Эпир любовь к Гермионе, невесте Пирра, пренебрегаемой царем, вследствие любви его к Андромахе, укрывающей в Эпире Астианакса сына Гектора. Предлогом приезда является поручение от греков требовать от Пирра выдачи Астианакса, как сына врага. Намерения Ореста — увести Гермиону. По совету Пилада он готов настаивать на требовании выдачи Астианакса, чтобы получить отказ, возбудить в Пирре порыв любви к Андромахе и тем разъединить Пирра и Гермиону.

Явление II. Пирр отказывает Оресту в его требовании и разрешает ему свидание со своей невестой Гермионой.

Явление III и IV. Следует разговор Пирра с Андромахой, в котором Пирр ставит условием дальнейшей защиты Астианакса согласие Андромахи на брак, но ответа не получает.

Акт II. Явление I и II. Гермиона, мучимая ревностью, встречается с Орестом и говорит ему, что покинет Эпир в случае, если Пирр откажется от брака с ней.

Явление III и IV. Орест заранее уверен в отказе Пирра от Гермионы, но Пирр, под влиянием несогласия Андромахи на брак, заявляет о своей тотовности выдать Астианакса грекам, а также объявляет о желании вступить в брак с Гермионой.

Явление V. Разговор Пирра и Феникса рисует душевное состояние Пирра и. борьбу в нем противоположных чувств.

Акт III. Явление I. Орест излагает Пиладу план похищения Гермионы.

Явление II и III. Гермиона отказывается следовать за Орестом и готовится к браку с Пирром

Явление IV и V. Андромаха просит у Гермионы заступничества перед Пирром в защиту Астианакса, но встрачает отказ.

Явление VI и VII. Разговор Андромахи с Пирром, который снова повторяет условия защиты Астианакса.

Явление VIII. Разговор Андромахи с своей наперсницей рисует душевные колебания Андромахи.

Акт. IV. Явление I. Из разговора Андромахи с наперсницей узнаем о состоявшимся согласии Андромахи на брак с Пирром.

Явление II, III и IV. Гермиона, узнав об отказе Пирра от брака с ней, обращается к Оресту с требованием мщения, соглашаясь следовать за ним после того, как Пирр будет убит.

Явление V и VI. Пирр объявляет о своей воле Гермионе, которая выражает свой гнев и ревность в упреках.

Акт V. Явление I и II. В монологе Гермионы и ее разговоре с Клеоной мы узнаем о совершающемся за сценой браке Андромахи с Пирром и о душевных колебаниях Гермионы.

Явление III и IV. Орест является сообщить Гермионе о совершившемся убийстве Пирра, но вместо согласия следовать за ним встречает со стороны Гермионы выражение ненависти. Гермиона уходит.

Явление V. Приходит Пилад, сообщающий о самоубийстве Гермионы на трупе Пирра и о переходе власти в руки Андромахи. Орест теряет рассудок, свита его уводит его.

Основными этапами в развитии сюжета являются: 1) исходное положение (Акт I) или завязка; 2) Первое препятствие, согласие Пирра на брак с Гермионой (Акт II, явления IV и V, Акт III); 3) Подготовка развязки — согласие Андромахи на брак с Пирром, требование Гермионы о мщении (Акт IV); 4) Катастрофа — гибель героев (Акт V).

Мотивировкой развития действия и главной темой является внутренняя борьба героев между противоположными чувствами: у Андромахи — любовь к сыну и нелюбовь к Пирру, у Пирра — любовь к Андромахе и готовность пожертвовать Астианаксом в случае ее отказа, у Гермионы — любовь и мщение, у Ореста — любовь к Гермионе и желание избежать кровавой развязки. Кроме эпизодических лиц — все герои классической трагедии всегда дают нам картину внутреннего столкновения противоположных чувств, что дает возможность развития речей в лирические монологи. Классическая трагедия была стиховая (всегда писалась александрийским стихом) и лиризм монологов легко развертывался в стиховой речи.

Характерна простота в системе персонажей, единство объединяющего их интереса, экономия в эпизодах. С другой стороны — ход декламационный, герои говорят, но не играют (брак, убийство, самоубийство — всё происходит за сценой и обо всем узнаем из сообщений). Совершенно не мотивированы входы и выходы. Трудно точно определить место действия (одна из комнат во дворце Пирра). Принцип единства времени делает таким же отвлеченным и время действия: сроки, отделяющие акт от акта, совершенно неопределенны. При каноническом истолковании, что всё происходит в 24 часа, приходится признать немотивированной быструю последовательность событий (в один и тот же день Пирр не только дважды меняет решение о браке, но и успевает жениться), или сознательный отказ от временной мотивировки. Принцип единства времени также приводил к отвлеченному, неощутимому времени.

В качестве примера классической комедии возьмем „Тартюфа" Мольера (написан в один год с Андромахой — 1667 г.).

Действующие лица группируются сложнее, и здесь удобнее генеалогическое их расположение:

Г-жа *Пернель,* мать Оргона — *Флипота,* служанка г-жи Пернель.

Оргон — *Эльмира,* жена его — *Клеант,* брат Эльмиры.

Дамис, сын Оргона, *Марианна* дочь Оргона

Валер, возлюбленный Марианны.

Дорина, горничная Марианны.

Тартюф.

Эпизодические лица г-н *Лойяль, Офицер.*

Действие в доме Оргона в Париже.

Акт I. Явление I. Мать Оргона г-жа Пернель раздражительно читает нотацию всем членам семьи Оргона (кроме самого отсутствующего Оргона). Из перекрестных реплик мы узнаем, что на фоне ее недовольства всеми она испытывает чувство особого уважения к какому-то Тартюфу, ненавидимому всеми остальными. Обнаруживается существование в семье Оргона двух лагерей — Тартюф, Оргон и его мать с одной стороны, остальные — с другой.

Явление II. Все уходят провожать г-жу Пернель, кроме Дорины и Клеанта. В речи Дорины дается характеристика Тартюфа, притворного ханжи, втершегося в доверие Оргона и поселившегося в доме Оргона, где он всем управляет.

Явление III и IV. Из коротких реплик мы узнаем о любви Марианны и Валера (а также о любви Дамиса и сестры Валера — традиционная параллель французских комедий), препятствием которой является Тартюф.

Явление V и VI. Из разговора пришедшего Оргона с Дориной и Клеантом выясняется, в форме комических реплик, ослепление Оргона на счет Тартюфа и нежелание его слушать здравые советы Клеанта. На вопрос Клеанта о судьбе Марианны, на брак которой с Валером Оргон прежде соглашался, Оргон отвечает уклончиво.

Акт II. Явление I — II. Оргон объявляет Марианне о своем решении выдать ее замуж за Тартюфа. Дорина (тип комедийной служанки, двигающей диалог и

основные „пружины“ интриги) — вступает в комический спор с Оргоном, сопровождаемый игрой (преследование Дорины Оргоном).

Явление III и IV. Развивают любовную интригу Марианны и Валера с характерными ссорами, примирением (при содействии направляющей действия Дорины), излияниями, объяснениями и т. п.

Акт III. Явление I. Дамис выражает Дорине свою ненависть по отношению к Тартюфу.

Явление II. Появление Тартюфа. (Комедия „Тартюф“ представляет собой исключительное явление позднего появления героя. На протяжении двух актов о Тартюфе только говорилось, и сам он не появлялся). Диалог Тартюфа и Дорины характеризует непомерную деланную стыдливость Тартюфа.

Явление III и IV. Тартюф и Эльмира (подготовка развязки). Неожиданно обнаруживается тайная страсть, которую Тартюф испытывает к Эльмире. Он объясняется в любви ей (Дамис подслушивает из соседней комнаты). Дамис врывается с намерением разоблачить Тартюфа.

Явление V и VI. Явившийся Оргон во всем верит Тартюфу, слова сына принимает за клевету, проклинает его, прогоняет, и здесь же передает свое имущество в дар Тартюфу.

Акт IV. Явление I. Клеант хочет добиться у Тартюфа заступничества перед Оргоном за Дамиса, но встречает отказ. Тартюф уходит.

Явление II — IV. Оргон объявляет семье свою волю выдать Марианну замуж за Тартюфа, но Эльмира предлагает ему убедиться лично в лицемерии Тартюфа. Оргон прячется под стол, Эльмира остается одна и зовет Тартюфа.

Явление V — VII. Оргон подслушивает разговор Тартюфа и Эльмиры, убеждается в его притворстве и прогоняет его. Тартюф уходит с угрозами.

Явление VIII. Оргон признается жене в передаче имущества Тартюфу и выражает беспокойство по поводу какого-то ящика.

Акт V. Явление I и II. Оргон выясняет историю ящика, в котором он хранил порученные ему другом — политическим изгнанником — компрометирующие документы, попавшие в руки Тартюфа (подготовка к ложной развязке). Примирившийся с отцом Дамис хочет мстить Тартюфу.

Явление III. Комический диалог Оргона и его матери, в которой Оргону приходится доказывать матери лицемерие Тартюфа. Г-жа Пернель упорно не верит.

Явление IV — V. Г-н Лойяль — судебный пристав — приносит Оргону приказ о выселении из дома и передаче имущества в руки Тартюфа. Г-жа Пернель убеждается в злодействе Тартюфа.

Явление V — VII. Валер сообщает Оргону о грозящем ему аресте, так как компрометирующие его документы переданы Тартюфом правительству; Валер содействует бегству Оргона, которого останавливает являющийся с Тартюфом офицер (Spannung в виде ложной развязки). После речи Тартюфа, офицер вмешивается, арестовывает Тартюфа, в котором полиция обнаружила скрывающегося преступника, и объявляет Оргону королевское прощение.

Явление VIII (развязка). Оргон готовится к браку Валера и Марианны.

В сюжетной фактуре комедии характерна ее сложность по сравнению с сюжетом трагическим. Здесь мы имеем ряд параллельных фабульных линий, переплетающихся между собой: любовь Марианны и Валера (традиционная комедийная любовная интрига), столкновение отца с сыном, эпизод Тартюфа и Эльмиры, приводящий к разоблачению Тартюфа, сообщаемая в речах история и характеристика Тартюфа, последний эпизод с ящиком, ведущий к ложной развязке, и т. д. Центральная фабульная линия, замы-

кающая развязку, едва ли не менее всего разработана и введена в силу традиции, требовавшей любовной интриги в комедии.

Эпизодические лица (Дорина, Клеант — резонер, г-жа Пернель) играют ответственную роль в развитии диалогических эпизодов и иногда руководят сценическим движением. Вместо душевной борьбы и внутренних колебаний — столкновение совершенно отчетливо намеченных интересов. Мотивы незнания, подслушивания и т. п. широко использованы. Усилена игровая сторона. Монологи почти отсутствуют — на-лицо диалоги, иногда перекрестные (особенно — I явление, где г-жа Пернель говорит со всеми, подавая реплики последовательно всем присутствующим).

Темп убыстрен. Время и место выступают гораздо конкретнее (склонность к натуралистической мотивировке. Следует отметить, что комедия раньше трагедии стала нарушать „единства“).

Хотя комедия написана тоже александрийским стихом, но гораздо более свободным, с разнообразием ритмов, менее отчетливой цезурой, с разрезанием стиха репликами, например:

Orgon.
Eh?
Mariane.
Eh?
Orgon.
Qu'est-ce?
Mariane.
Plait-il?
Orgon.
Quoi?
Mariane
Me suis je méprise?
Orgon.
Comment?
Mariane.
Que voulez-vous, mon père, que je dise...

Первый стих разрезан на 6 отдельных реплик.

Надо отметить, что на-ряду с александрийским стихом Мольер употребляя в других комедиях — вольный (неравносложный) стих и прозу.

Острота комедии Мольера — в ее антиклерикализме. Это учли клерикалы его времени, поднявшие кампанию против пьесы и добивавшиеся ее временного воспрещения. Вынесение конкретных вопросов быта, политики и т. п. типично для комедии, в то время как трагедии принадлежит главным образом трактовка „общечеловече-

ских“ проблем любви, ненависти, чувства долга и т. п. Лишь Вольтер с XVIII века сделал из трагедии сродство политической и философской пропаганды, в чем за ним последовал театр эпохи Революции (в трагедиях Мари-Жозефа Шенье и друг.). Но это изменение идеологической функции трагедии на немного опережает падение классического канона и смешение приемов комической и трагической композиции, совершившейся в немецкой и французской трагедии эпохи романтизма (конец XVIII века в Германии — 20-е годы XIX века во Франции). В своей реформе трагедии, французы исходили из изучения Шекспира. Театр Шекспира, оказывавший влияние на континентальную драматургию еще в XVIII веке, определил эволюцию драмы в XIX веке.

В качестве примера Шекспировской трагедии, возьмем его „Гамлета“ (1603 — 1604 г.г.). Действующие лица в Гамлете многочисленны, и их следует разбить на группы. Во-первых, мы имеем принца *Гамлета*, сына умершего Гамлета — датского короля; королеву *Гертруду*, мать Гамлета, и короля *Клавдио* — ее мужа и брата покойного Гамлета. С Гамлетом связан его друг Горацио и группа офицеров (Марцелло, Бернардо). Затем мы имеем семью *Полония*, оберкамергера, его дочь *Офелию* и сына *Лаэрта*. Кроме того, фигурируют многочисленные придворные, комедианты, необходимый для развязки *Фортинбрас* — принц норвежский, и эпизодические лица — свита, матросы, могильщики и т. п.

Акт I. Сцена I. Стоящие на часах офицеры (Горацио и другие) видят тень покойного короля Дании Гамлета и решают сообщить об этом принцу Гамлету. Из речи Горацио узнаем, что Дания досталась королю Гамлету в результате поединка с Фортинбрасом, в котором последний пал, и сын его принц Фортинбрас во главе набранных им войск готовится вторгнуться в Данию.

Сцена II в замке. Король Клавдио излагает обстоятельства своего недавнего вступления на престол, брака со вдовой умершего короля и направляет посольство к дяде Фортинбраса с целью предупредить нападение войск Фортинбраса на Данию. Затем он отпускает Лаэрта, сына Полония, во Францию; из разговора с принцем Гамлетом обнаруживаются неприязненные чувства последнего к королю. Гамлет остается один и произносит монолог, осуждающий поступок матери. Приходит Горацио и сообщает ему о явлении тени отца.

Сцена III в доме Полония. Лаэрт уезжает во Францию, прощается со своим отцом и сестрою Офелией. Из разговора выясняется, что Гамлет признавался Офелии в своей любви к ней. Полоний предостерегает дочь.

Сцена IV на терассе замка и сцена V на другой терассе. Гамлет встречается с тенью отца, которая сообщает ему об обстоятельствах убийства, совершонного Клавдио с целью захвата власти, и требует от Гамлета мщения за смерть отца. Гамлет берет с своих друзей клятву молчать о появлении тени и не открывать его тайны, если он сочтет нужным прикинуться безумным.

Акт II. Сцена I в доме Полония. Полоний отправляет своего слугу во Францию для наблюдения за сыном. Из разговора с Офелией мы узнаем о мнимом помешательстве Гамлета, которое Полоний объясняет несчастной любовью к Офелии.

Сцена II. Король поручает придворным следить за Гамлетом, посол возвращается из Норвегии с сообщением, что войска не будут направлены против Дании, и с просьбой от Фортинбраса разрешить провести эти войска через Данию в поход на Польшу. В разговоре с Полонием король и королева обсуждают помешательство Гамлета и решают направить к нему Офелию для выяснения его безумия. Входит Гамлет, и происходит длинный разговор его с Полонием и придворными, наполненный двусмысленными и противоречивыми репликами. Приезжает труппа актеров; Гамлет заказывает актерам исполнение пьесы, в которую он введет сцены своего сочинения.

Акт III. Сцена I. Король начинает подозревать притворство Гамлета и опасается его. Для испытания устраивает встречу Гамлета и Офелии. Гамлет говорит Офелии, что никогда не любил ее. Король решает отослать Гамлета в Англию, так как убеждается, что не любовь — причина помешательства.

Сцена II. Актеры разыгрывают пьесу, написанную Гамлетом и воспроизводящую обстоятельства убийства отца Гамлета. Король приказывает прекратить пьесу и своей взволнованностью выдает себя наблюдавшим за ним Горацио и Гамлету. На сцене остается только Горацио и Гамлет. Приходят придворные и зовут Гамлета к королеве.

Сцена III. Король сообщает придворным о решении отправить Гамлета в Англию. Полоний сообщает о своем намерении спрятаться и подслушать разговор Гамлета с королевой. Король, один, испытывая угрызения совести, молится. Гамлет входит и, видя короля молящимся, отсрочивает месть.

Сцена IV. Комната королевы. Разговор Гамлета с королевой. Гамлет замечает движения ковра, за которым спрятался Полоний, и, будто бы преследуя мышь, закалывает Полония, после чего обращается к матери с упреками. Является тень, видимая Гамлетом и незамечаемая королевой. Гамлет открывает матери причину своего притворства и покидает ее, унося труп Полония.

Акт IV. Сцена I. Королева сообщает королю о смерти Полония. Тот спешит ускорить отъезд Гамлета.

Сцена II. Разговор Гамлета и придворных, которые хотят выведать, куда он положил труп Полония.

Сцена III. Король сообщает Гамлету о его отъезде в Англию.

Сцена IV. Равнина. Гамлет встречает Фортинбраса и войско его, направляющееся в Польшу.

Сцена V в замке. Офелия — безумная, приходит к королеве. Король поручает Горацио охранять ее. Лаэрт вооруженный с толпою датчан врывается во дворец, чтобы мстить за смерть отца. Король доказывает свою непричастность к убийству. Снова входит безумная Офелия. Лаэрт уходит.

Сцена VI. Горацио получает письмо от Гамлета, из которого узнает, что на корабль, на котором он ехал в Англию, напал корсарский фрегат, на который он перешел во время схватки. С этим фрегатом он вернулся в Данию и зовет к себе Горацио.

Сцена VII. Король сообщает Лаэрту, кто убийца его отца. Вестник приносит письмо, извещающее о возвращении Гамлета. Король побуждает Лаэрта сразиться с Гамлетом. Оба они решают намазать шпаги ядом и приготовить отравленное питье, если в перерыве боя Гамлет захочет пить. Входит королева, сообщающая о том, что Офелия утопилась.

Акт V. Сцена I. На кладбище. Разговор могильщиков, роющих могилу Офелии. Разговор Гамлета и Горацио. Входит процессия с гробом Офелии. Столкновение Лаэрта с Гамлетом.

Сцена II в замке. Гамлет рассказывает Горацио о своей поездке: в пути он вскрыл приказ короля, где стояло распоряжение о немедленной казни Гамлета, как только он прибудет в Англию. Гамлет подменил приказ другим, с распоря-

жением казнить послов, скрепив его печатью покойного отца. Далее следует разговор Гамлета с придворным в плане безумства, с противоречивыми репликами После мнимого примирения поединок: соревнование Лаэрта с Гамлетом на рапирах (рапира Лаэрта отравлена). Во время фехтования королева выпивает заготовленный для Гамлета яд. Лаэрт ранит Гамлета, в жару битвы они меняются рапирами, Гамлет ранит Лаэрта. Здесь Гамлет узнает от Лаэрта о заговоре и неизбежной смерти. Он закалывает короля и заставляет его допить яд. Умирают последовательно Король, Лаэрт, Гамлет. В это время возвращается с своими войсками из Польши Фортинбрас, которому по праву принадлежит престол Дании, завещанный ему перед смертью Гамлетом. После смерти всех героев остается один Горацио, которому известно всё происшедшее.

Шекспировская трагедия гораздо сложнее французской классической. Здесь мы видим несколько параллельных фабульных цепей: история убийства отца Гамлета и месть Гамлета, история смерти Полония и месть Лаэрта, история Офелии, история Фортинбраса, развитие эпизода с актерами, с поездкой Гамлета в Англию.

На протяжении трагедии место действия меняется 20 раз. В пределах каждой сцены мы видим быстрые смены тем, персонажей. Изобилует игровой элемент (на сцене сражаются, умирают, прячутся, подслушивают; тень ходит по сцене: во Франции привидение на сцене не допускалось, и трагедия Вольтера, где он вывел тень, потерпела неудачу). Мы имеем много разговоров не на тему интриги (постоянные разговоры Гамлета с придворными, где безумием мотивировано неожиданное остроумие диалога), вообще развитие эпизодов, перебивающих действие (разговоры могильщиков ничем не связаны с фабулой). Эта пестрота тематизма, свободное внедрение не фабульных мотивов, игра чисто речевая — каламбуры, сентенции, лирические монологи, песенки, остроты — все это казалось безобразным французам XVII и XVIII века, поражавшимся „недостаткам" Шекспира. В эпоху разложения классического театра Шекспиром воспользовались как противовесом классицизму, как образцом смешения драматических стилей.

Я ограничиваюсь анализом этих трех примеров, так как они дают представление об общих приемах сюжетного развертывания в драматургии и об индивидуальных возможностях. XIX век отличается от этих форм главным образом упрощением сюжетных схем и усилением роли реалистической мотивировки ведения сюжета и диалога.

Современный театр характеризуется быстрым развитием сценической техники (режиссуры и сценического монтажа), которая клонится к тому, чтобы заменить старый игровой материал новым. Развитие декоративной техники в конце XIX века, увлечение реализмом и импрессионизмом (Московский Художественный Театр в постановках Чехова и Шекспира), реформы Рейнгардта и Гордона Крэга, деятельность Мейерхольда у нас в России (и аналогичное

движение на Западе), всё это представляет сложный и извилистый путь эволюции театра.

В настояшее время вместо изолированного актера сказового и мимического типа (вроде наиболее видных артистов русской драмы XIX века), на сцене доминирует массовая игра. Вместо читки и мимики вводится эксцентризм, цирковые приемы. Декорация — плоская и кулисная, доведенная до пределов постановками на „сукнах" без глубины сцены, заменяется „конструкциями", на сцене применяются всякие способы движения (колеса и мельницы в „Великодушном Рогоносце" у Мейерхольда, вращающаяся сцена в „Лизистрате" в М. Х. А. Т.) и т. п.

Материал игры существенно меняется. Между тем литература остается старая. Поэтому совершенно естественна тенденция режиссеров к „приспособлению" старых текстов для новых нужд и провозглашения главенства в драматургии не литературного, а сценического момента. Принцип этот — результат современного сценического кризиса. Когда установятся новые принципы сценической интерпретации, необходимо ожидать новой драматургии, которая овладеет новым сценическим материалом.

Жанры лирические.

К лирическим жанрам принадлежат стиховые произведения малого размера.

Тематическое развитие в лирических жанрах определяется характером стиховой речи. Стих есть существенно деформированная речь. Особенно отчетливо это в стихах тонического (равносложного) строя, где стих конструируется из известных фонических элементов (слогов ударных и неударных) и слово фигурирует не только как смысловая единица, но и как художественно-ценный звуковой комплекс. Внимание, уделяемое слову, увеличивается, слово как бы „проявляется", будучи вдвинуто в ритмическую слоговую последовательность.

Слова проходят параллельными рядами, особым строем, определяющим смысл слова не менее, чем синтаксис. Помимо слова во фразе мы имеем слово в стихе, и стиховые ассоциации, т.-е. связи, возникающие из сопоставления слова с другим словом стиха и из положения слова в ритмическом ряду-стихе, иной раз могут подавить ассоциации фразовые.

Стиховая речь есть речь тесных смысловых ассоциаций. Логическое членение в ней гораздо более дробное и однообразное, чем в речи прозаической (т.-е. представляется возможность обособить почти каждое слово).

Ритмический параллелизм выравнивает интонацию стиха. Стих имеет свой, слегка варьируемый интонационный распев, независимо от значения предложений, влагаемых в стиховой размер. Эта независимость (или свобода) интонации от значения создает необходимость в каком-то примирении обоих рядов. Подобно тому, что мы замечаем в метафоре, примирение происходит обычно в плоскости эмоциональной. Стиховая речь есть речь повышенно эмоциональная. При лирической краткости не может быть смены эмоций. Эмоциональная окраска едина во всем стихотворении и определяет его художественную функцию.

Вот почему, обращаясь к лирическому творчеству, мы встречаем совершенно особый тематизм и особую конструкцию.

Фабульные мотивы редки в лирической поэзии. Гораздо чаще фигурируют статические мотивы, развертывающиеся в эмоциональные ряды. Если в стихотворении говорится о каком-нибудь действии, поступке героя, событии, то мотив этого действия не вплетается в причинно временную цепь и лишен фабульной напряженности, требующей фабульного же разрешения. Действие и события фигурируют в лирике так же, как явления природы, не образуя фабульной ситуации. Возьмем такое стихотворение:

Вчера я отворил темницу
Воздушной пленницы моей,
Я рощам возвратил певицу
Я возвратил свободу ей.
Она исчезла, утопая
В сияньи голубого дня,
И так запела, улетая,
Как бы молилась за меня.

В лучшем случае мы здесь обнаружим хронологическую последовательность явлений, взятую за основание изложения событий. Вся сила стихотворения не в причинном сцеплении событий, а в развертывании словесной темы, в чисто выразительном нагнетании. Здесь мы обнаруживаем пользование специфической стилистической лексикой (темница — клетка, певица — птичка, „утопать в сияньи"). Неподвижная тема получает движение в варьировании выражений, вскрывающих тот или иной эмоциональный момент в основной теме. Возьмем первую половину стихотворения: в первых двух строках мы находим сообщение темы, третья строка, равно как и четвертая, повторяют ту же тему, но каждый раз в новых ассоциациях; такое же нарастание в самом выражении мы видим и во второй половине стихотворения.

Лирическое стихотворение типично этой неподвижностью темы, даваемой в различных вариациях, вводимой все в новые и новые ассоциации.

Развитие темы идет не путем смены основных мотивов, а путем нанизывания на эти основные мотивы побочных, путем подбора этих вторичных мотивов к одной и той же основной теме.

В этом отношении лирическое развертывание темы напоминает диалектику теоретического рассуждения, с той разницей, что в рассуждении мы имеем логически оправданный ввод новых мотивов, и задачей его является обогащение знания (т.-е. установление таких связей, которые не являются несомненными сами по себе, без логической обработки понятий), а в лирике ввод мотивов оправдывается эмоциональным развертыванием темы.

Типично трехчастное построение лирических стихотворений, где в первой части дается тема, во второй она или развивается путем боковых мотивов, или оттеняется путем противопоставления, третья же часть дает как бы эмоциональное заключение в форме сентенции или сравнения („pointe“). Возьмем в качестве примера элегию *Языкова:*

Свободен я: уже не трачу
Ни дня, ни ночи, ни стихов
За милый взгляд, за пару слов
Мне подаренных наудачу
В часы бездушных вечеров.
Мои светлеют упованья,
Печаль от сердца отошла
И с ней любовь: так пар дыханья
Слетает с чистого стекла.

Первые пять строк развивают тему в отрицаниях („я не трачу“ — противоставление прошлому), следующие 2½ строки дают утверждение, 1½ строки конца дают заключение в форме сравнения. Еще яснее эта трехчастность, — противоставление 1-й части 2-й (противительный союз „но“) и заключительная сентенция сравнение — в стихотворении Пушкина:

П. А. О.

Быть может, уж не долго мне
В изгнаньи мирном оставаться,
Вздыхать о милой старине,
И сельской музе в тишине
Душой беспечной предаваться.
Но и вдали, в краю чужом
Я буду мыслию всегдашней

Бродить Тригорского кругом,
В лугах, у речки, под холмом,
В саду под сенью лип домашней.
Когда померкнет ясный день,
Одна из глубины могильной
Так иногда в родную сень
Летит тоскующая тень
На милых бросить взор умильный.

Сравнение весьма часто заменяется сентенцией, как бы вскрывающей общее значение частной лирической темы. Вот, например, стихотворение пролетарского поэта *Полетаева:*

Знамен кровавых колыханье
На бледносиних небесах,
Их слов серебряных блистанье
В холодных и косых лучах.
Рядов сплоченных шаг размерный
И строгость бледносерых лиц
И в высоте неимоверной
Гудение железных птиц.
Не торжество, не ликованье,
Не смерти брызжущий восторг,
Во всем холодное сознанье
Великий, непреложный долг.

Здесь функцию лирического синтеза играют мотивы последней строфы, вскрывающей значение описываемой манифестации.

Уже из этих примеров видна техника лирического развития темы. Мотивы нанизываются или в порядке перечисления (последний пример), или в порядке варьирования путем ряда метафор основной темы (первый пример „Птичка"), или в порядке противоставления мотивов; стихотворение замыкается новым мотивом, по своей природе противостоящим предшествующей цепи мотивов.

Отсюда возникают 3 задачи лирического развития: 1) введение темы, 2) развитие темы, 3) замыкание стихотворения.

Учитывая эмоционально выразительное значение лирического развертывания, мы можем наметить основные приемы введения темы: обычно тема дается в ряде *связанных* метафор (продленная метафора — вызывающая элементы сравнения). Так метафоры первого стихотворения связаны между собой: „темница", „пленница", „свобода" дают нам целостный метафорический ряд. Стихотворение в прямом значении говорит о выпуске птички, в метафорическом — об освобождении пленника из темницы.

Другой прием, основывающийся на эмоциональном моменте лирического развертывания, это — сознательное неразличение субъекта и объекта. Поэт о внешних явлениях говорит так, как о своих душевных переживаниях, перемешивая свои внутренние впечатления и внешние образы. Отсюда — постоянное олицетворение природы в лирике, подход к мертвому явлению как к живому, одаренному чувством и разумом. Ср. стих. *Майкова:*

Уж побелели неба своды...
Промчался резвый ветерок...
Передрассветный сон природы
Уже стал чуток и легок.
Блеснуло солнце: гонит ночи
С нее последнюю дрему —
Она, вздрогнув, открыла очи
И улыбается ему.

Этому противостоит объективная лирика, где тема дается путем отчетливого выделения деталей, главным образом зрительных (типично для описаний природы). Таково вышеприведенное стихотворение Полетаева.

Все приемы сводятся к своеобразному *лирическому остранению* темы. О вещах известных говорится, как о неизвестном. Лирическое остранение, в отличие от повествовательного, не ощущается, как отступление от общего тона речи, в силу своей привычности, каноничности.

В силу этого остранения — любая тема может быть темой лирического стихотворения. Впрочем, здесь выбор темы определяется традицией и школой. Наиболее живучим в лирике является тема природы. В конце XIX и в начале XX века их вытесняли темы городской жизни. Типичны для лирики интимные „домашние“ темы, а также бесконечно варьируемая тема любви.

Темы умирают, сменяются одни другими, борятся, иногда снова воскресают и т. д. Никаких общих норм в выборе лирической темы нет.

Вторая проблема, это — связывание мотивов. Здесь можно указать самые разнообразные приемы.

Элементарной формой связывания мотивов является грамматическое объединение их в одном грамматическом предложении, например:

Минутная мысль.

Когда всеобщая настанет тишина
И в куполе небес затеплится луна,
Кидая бледный свет на парники немые,
На дремлющий гранит и горы голубые,

И мачты черные недвижных кораблей, —
Как я завидую, зачем в душе моей
Не та же тишина, не тот же мир священный,
Как в лунном сумраке спокойствие вселенной.

Ср. Лермонтова — „Когда волнуется желтеющая нива“..., Пушкина „Когда для смертного умолкнет шумный день...“ и др. Обычно придаточные предложения такого грамматического периода служат для развития мотивов лирической темы, а главное предложение заключает в себе мотив замыкающий.

Типичным приемом в лирическом связывании мотивов является их параллелизм. При этом следует различать несколько типов параллелизма.

1) Параллелизм тематический. Частным случаем такого параллелизма является сравнение. Иногда такое сравнение пронизывает все стихотворение. Например:

Тучки небесные, вечные странники.
Степью лазурною, цепью жемчужною
Мчитесь вы, *будто как я же,* изгнанники
С милого севера в сторону южную.

Далее Лермонтов нанизывает мотивы, учитывая все время этот параллелизм — „тучки“ — „я“.

Впрочем, сравнение обычно появляется или в качестве „проходного“ мотива, возникая в связи к одним из мотивов и не распространяясь на соседние мотивы (приближаясь по своей функции к метафоре. Ср. у Лермонтова „на севере диком“... „одета *как ризой* она“), или служит замыканием стихотворения. Например:

Стихи мои! Свидетели живые
    За мир пролитых слез!
Родитесь вы в минуты роковые
    Душевных грез
И бьетесь о сердца людские
    Как волны об утес.

(Некрасов.)

В последнем случае это сравнение или дополняет цепь мотивов, вводя новый мотив, с которым сравнивается лирическая тема (см. выше пример Языкова), или дается истолкование всего стихотворения, как сравнения. См. стих. Лермонтова „Поэт“, где дается описание кинжала, а во второй части образ кинжала истолковывается, как символ поэта (обратное сравнение): „В наш век изне-

женный не так ли ты, поэт“... Таково же стих. Пушкина „Эхо“ (описание эхо и заключение: „таков и ты, поэт“).

В сравнении вводится сопоставление двух разнородных мотивов. Параллелизм распространяется и на однородные мотивы, например, в форме противоставления (прим. см. выше). На принципе противоставления строются замыкания стихотворений антитезами: „мне грустно... потому что весело тебе“.

Все это было бы смешно,
Когда бы не было так грустно...

2) Параллелизм синтаксический. Мотивы нанизываются в форме аналогично построенных предложений. Вот пример, где параллелизм тематический (противоставление) сочетается с параллелизмом синтаксическим:

Жизнь без тревог — прекрасный светлый день,
Тревожная — весны младые грезы.
Там — солнца луч и в зной оливы сень,
А здесь — и гром, и молния, и слезы...
О, дайте мне весь блеск весенних грез
И горечь слез и сладость слез.

(Фет.)

Надо отметить, что обычно параллелизм в лирике не бывает полным. Так в настоящем стихотворении сходство построения лишь частичное. Вариации на фоне общего сходства дают поступательное движение. Концовка строится на разрушении цепи параллелей.

Ср. стих. Лермонтова „Ветка Палестины“, где однообразно проведена вопросительная конструкция: „У вод ли чистых Иордана“, „Ночной ли ветр...“, „Молитву ль тихую...“ и т. д.

3) Параллелизм лексический. Типичным примером такого параллелизма является анафора, когда каждый период начинается с одних и тех же слов, например:

Почему, как сидишь озаренный,
Над работой пробор наклоня,
Мне сдается, что круг благовонный
Всё к тебе приближает меня?
Почему светлой речи значенья
Я с таким затрудненьем ищу?
Почему и простые реченья
Словно томную тайну шепчу?

Почему — как горячее жало
Чуть заметно впивается в грудь?
Почему мне так воздуха мало,
Что хотел бы глубоко вздохнуть?

(Фет.)

Эти словесные параллелизмы иногда бывают особо прихотливы. Например, следующее стихотворение *Фета* всё построено на параллелизмах:

Буря на небе вечернем.
Моря сердитого шум.
Буря на море — и думы,
Много мучительных дум.
Буря на море — и думы,
Хор возрастающих дум...
Черная туча за тучей...
Моря сердитого шум...

Классифицировать словесные повторения можно так же, как и звуковые повторы. Отмечу лишь два приема, характерных для лирики: припев („рефрен") и кольцо.

Рефреном является замыкание строф одними и теми же словами (например, „Баюшки баю"). Например:

Тихая, звездная ночь.
Трепетно светит луна.
Сладки уста красоты
В тихую звездную ночь.
Друг мой, в сияньи ночном,
Как мне печаль превозмочь.
Ты же светла, как любовь
В тихую звездную ночь.
Друг мой, я звезды люблю
И от печали не прочь.
Ты же еще мне милей
В тихую звездную ночь.

(Фет.)

Кольцевым построением называется такое, в котором конец стихотворения повторяет словесные формулы, данные вначале. Например:

Вы видели море такое,
Когда замерли паруса,
И небо в весеннем покое
И волны — сплошная роса.

И нежен туман, словно жемчуг
И видимо мление влаг
И еле понятное шепчет
Над мачтой приспущенный флаг?
И к молу скрененная набок
Шаланда вся в розовых крабах?
И с берега запах левкоя...
И к берегу льнет тишина...
Вы видели море такое
Прозрачным, как капля вина?

(Н. Асеев.)

Ср. стихотв. Пушкина „Не пой, красавица, при мне...“, где первая строфа целиком повторяется в конце.

Кольцевое построение есть один из способов замыкания стихотворения. Возвращение к исходному мотиву происходит после того, как мотив этот получил развитие внутри стихотворения. Поэтому его значение в конце обогащается ассоциациями, данными в самом стихотворении, и возвращающаяся словесная формула звучит по-новому.

Впрочем, — кольцевое повторение часто совершается и внутри стихотворения, например, каждая строфа может представлять собою кольцо. Такого типа стихотворение Пушкина „Певец“:

Слыхали ль вы за рощей в час ночной
Певца любви, певца своей печали?
Когда поля в час утренний молчали,
Свирели звук унылый и простой
Слыхали ль вы?

Во второй строфе также повторены „Встречали ль вы“, в третьей „Вздохнули ль вы“.

4) Параллелизм строфический. Важную роль играет нанизывание мотивов в форме аналогичных строф. Большинство стихотворений написано в строфической форме повторяющихся четырехстиший, шестистиший или иных стиховых комбинаций. Инерция ритма и строфики увлекает за собой внимание. Особенно ясно это, если мы имеем дело с необычной, прихотливой строфой, например:

Лесом мы шли по тропинке единственной
В поздний полуночный час.
Я посмотрел — запад с дрожью таинственной
Гас.

Что-то хотелось сказать на прощание,
　　　Сердца не слышал никто;
Что же сказать про его обмирание?
　　　　　　Что?
Арфа, ты, арфа моя тихострунная,
　　　Ветер и бурю терпи!
Светит ли день, или ночь полнолунная,
　　　　　　Спи.
Думы ли реют тревожно-несвязные,
　　　Плачет ли сердце в груди, —
Скоро повысыплют звезды алмазные,
　　　　　　Жди.

(Фет.)

5) Параллелизм интонационный. Часто мотивы развиваются в ряде предложений с однообразной интонацией, например, однообразно восклицательной или однообразно вопросительной. Обычно в замыкании стихотворения имеется изменение интонации. Так в следующем стихотворении Фета, где развитие темы происходит на фоне однообразных интонаций, замыкание совершено при помощи смены интонации и одновременно — введением мотива сравнения (типа обратного сравнения):

О, первый ландыш! Из-под снега
Ты просишь солнечных лучей...
Какая девственная нега
В душистой чистоте твоей!
Как первый луч весенний ярок!
Какие в нем нисходят сны!
Как ты пленителен, подарок
Воспламеняющей весны.
Так дева в первый раз вздыхает
О чем? — неясно ей самой, —
И робкий вздох благоухает
Избытком жизни молодой.

Система интонационных соответствий, как и система лексических повторений, может быть весьма сложна. Когда она построена так, что определяет собой художественную конструкцию стихотворения, тогда мы имеем дело с явлением, которому Б. М. Эйхенбаумом присвоено наименование „мелодика стиха".

Надо сказать, что ни один из перечисленных видов параллелизма не может быть совершенным. На фоне параллелизма всегда должно быть движение темы, т.-е. два параллельных мотива могут

быть лишь отчасти тождественными, в другой своей части представляя различия, необходимые для перехода к следующему мотиву.

Что касается приемов концовки, то некоторые из этих приемов были рассмотрены выше. В общем принципы концовки лирического стихотворения сводятся к разрушению инерции в тематическом развитии. Если определилось направление, в каком развиваются мотивы один из другого, то замыкающий мотив обычно нарушает этот закон, уклоняясь как бы в сторону—(см., например, последний стихотворный пример). Главное в замыкающем мотиве, это—его новизна, сравнительно с мотивами средними.

Впрочем, иногда в стихотворении может и не быть ясно выраженной концовки. Тогда, обычно, в силу психологической привычки к концовочным стихотворениям, мы приписываем последнему мотиву значение концовочного и начинаем осмыслять его не в ряду прочих, противоставляя его всему стихотворению в целом. Вот, например, стихотворение *Фета* „Горная высь":

Превыше гор, покинув горы
И наступя на темный лес,
Ты за собою смертных взоры
Зовешь на синеву небес.
Снегов серебряных порфира
Не хочет праха прикрывать:
Твоя судьба — на гранях мира
Не снисходить, а возвышать.
Не тронет вздох тебя бессильный,
Не омрачит земли тоска;
У ног твоих, как дым кадильный,
Вияся, тают облака.

Если к этому стихотворению примыслить еще одну строфу, то третье четверостишие звучало бы так же, как и второе, с той же интонацией и с тем же весом значения. Но положение ее в конце обязывает нас прочесть ее с совершенно особой интонацией и с особенной подчеркнутостью. Последний мотив в силу того, что он находится на конце, получает большую вескость, и мы готовы его истолковать, как метафорическое выражение чего-то недосказанного. Эта привычка наша к определенным лирическим связям дает возможность поэту путем разрушения обычных связей создавать впечатление *возможного* значения, которое бы примирило все несвязные моменты построения. На этом построена так называемая „суггестивная лирика", имеющая целью вызвать в нас представления не называя их. Многочисленные примеры такой лирики можно встретить у современных поэтов, например, у А. Ахматовой или О. Мандельштама.

Следует отметить, впрочем, возможность и незамкнутого стихотворения, где отсутствие концовки имеет целью вызвать впечатление лирического фрагмента, обломка, где самая незаконченность входит в художественный замысел. Эти стихотворения фрагменты встречаются в поэзии первой половины XIX века довольно часто.

Впрочем, „фрагментарность“ стихотворения обычно достигалась не путем разрушения концовки, а путем разрушения зачина.

Лирические произведения в различные эпохи делились на различные жанры. И по отношению к лирике XIX век сыграл ту же роль, что и по отношению к другим родам: жанры смешались, и их строгие когда-то границы распались. Тем не менее, жанры эти, перестав появляться в чистом виде, не исчезли.

Высокая лирика прежде объединялась под общим названием „ода“. К началу XIX века сохранялся только один вид оды — ода торжественная, лирическое стихотворение на значительную тему (например, на политические события, на какой-нибудь отвлеченный тезис, философского или нравственного порядка), имитирующее ораторскую речь. В чистой форме мы видим оды у Ломоносова, Петрова и их современников. Следует сказать, что уже в конце XVIII века ода стала быстро эволюционировать. Так Державин, пользуясь традиционной формой оды (одический стих — четырехстопный ямб, и известным образом срифмованная строфа из 10 стихов), снизил ее тематику и лексику.

Ода — как риторическая лирика — отличалась усиленным применением стилистических приемов (тропов и „фигур“) и диалектическим развитием мотивов. Объем оды обычно превышал средний объем лирического стихотворения.

В современной поэзии к типу оды приближаются некоторые стихотворения Маяковского, посвященные революции, „Скифы“ Блока, значительное количество стихотворений на гражданские темы разных поэтов.

В конце XVIII века с одой боролись за преимущественное значение *элегия*, разрабатывавшая интимную тематику, в соответствующем эмоциональном плане (типичны любовные элегии, распространены были элегии, окрашенные эмоциями печали, горести, уныния; эти последние и создали типичное представление об элегии, как о печальном стихотворении).

От элегии, после падения этого жанра, как строгой формы, противостоящей оде, развилась романсная лирика середины XIX века, представленная в стихотворениях Фета, Полонского, Ал. Толстого и мн. др.

Крупным жанрам — оде и элегии противоставлялись в XVIII веке мелкие жанры, представителем которых является эпиграмма и ее разновидности (надпись, мадригал и т. п.).

В античной литературе эпиграммой называлось всякое стихотворение малых размеров. К концу XVIII века понятие эпиграммы сузилось, и его стали прилагать единственно к малым стихотворениям (от 2-х до 8 стихов, редко больше) с комической тематикой. Различали эпиграмматическую сказку (стихотворный анекдот) и сатирическую эпиграмму: стихотворение, направленное к осмеянию определенного лица или события. Последний вид эпиграммы дошел и до нас, и время от времени в журналах появляются эпиграммы злободневного характера.

От чистой лирики следует отделить стихотворения небольшого объема, в которых тематика фабулярна, т.-е. присутствует рассказ о ряде событий, связанных в причинно-временную цепь и замыкающейся развязкой.

Фабулярные стихотворения ныне объединяются под общим наименованием „баллады". Пользуясь этим термином, не следует забывать, что он очень сильно менялся в различные времена у разных народов. До XVIII века слово баллада значило во Франции особую строфу и совершенно не имело в виду особой тематики. В начале XIX века в литературе модным было подражание шотландской балладе (род народной песни), и вскоре под словом баллада стали объединять стихотворения, тема которых разрабатывала предания и мифы народной устной литературы (фольклора). Вскоре утратилось чувство имитации фольклора, — балладой стали называть всякую стихотворную повесть о чудесном, затем отпал и элемент фантастики, и под балладой стали разуметь стихотворение с фабулой.

Среди современных поэтов баллады писал Н. Тихонов.

От баллады следует отличать другой род фабулярной поэзии — басню. Басня развилась из аполога — системы доказательств общего положения на примерах (анекдоте или сказке). Как стихотворная форма она привилась в Европе в XVII веке, под влиянием поэтической деятельности Ла Фонтена. Басня, будучи построена на фабуле, дает повествование как некоторую аллегорию, из которой извлекается общий вывод, — мораль басни. В настоящее время басня вымерла, если не считать сатирического к ней обращения (например, во Франции в XIX веке Лашамбоди, у нас Демьян Бедный), и лишь по традиции удерживается в начальном школьном воспитании, неотъемлемым элементом которого считается разучивание наизусть басен Крылова.

Кроме этих малых лирических жанров всегда существовали средние по объему лирические жанры, занимающие промежуточное место между лирикой и поэмой. Таковы в начале XIX века были сатира, послание и т. п. Жанры эти ныне не культивируются, и изучение их всецело принадлежит истории литературы. Отмечу

лишь, что в современной поэзии намечается усиленное стремление к созданию новых форм этих средних стихотворных жанров. Современная поэма обычно не превышает объемом послания или сатиры XVIII века.

Жанры повествовательные.

Прозаическое повествование.

Повествовательные прозаические произведения делятся на две категории — малая форма — *новелла* (в русской терминологии — „рассказ“) и большая форма — *роман*. Граница между малой и большой формами не может быть твердо установлена. Так — в русской терминологии для повествований среднего размера часто присваивается наименование *повести*.

Признак размера — основной в классификации повествовательных произведений — далеко не так маловажен, как это может показаться на первый взгляд. От объема произведения зависит, как автор распорядится фабульным материалом, как он построит свой сюжет, как введет в него свою тематику.

Новелла обычно обладает простой фабулой, с одной фабулярной нитью (простота построения фабулы нисколько не касается сложности и запутанности отдельных ситуаций), с короткой цепью сменяющихся ситуаций, или вернее с одной центральной сменой ситуаций.

В отличие от драмы новелла развивается не исключительно в диалогах, а преимущественно в повествовании. Отсутствие показательного (сценического) элемента заставляет в повествовании вводить мотивы ситуации, характеристики, действий и т. п. Нет необходимости строить исчерпывающий диалог (есть возможность вообще диалог заменять сообщением о темах разговоров). Таким образом — развитие фабулы имеет бо́льшую, чем в драме, повествовательную свободу. Но эта свобода имеет и свои стеснительные стороны. Развитие драмы ведется по выходам и диалогам. Сцена облегчает сцепление мотивов. В новелле это сцепление уже не может быть мотивировано единством сцены, и сцепление мотивов должно быть подготовлено. Здесь может быть два случая: сплошное повествование, где каждый новый мотив подготовлен предыдущим,—и фрагментарное (когда новелла разделяется на главки или части), где возможен перерыв в сплошном повествовании, соответствующий смене сцен и актов в драме.

Поскольку новелла дается не в диалоге, а в повествовании, — в ней гораздо бо́льшую роль играет *сказовый* момент.

Это выражается в том, что весьма часто в новелле выводится рассказчик, от имени которого и сообщается самая новелла. Выведение рассказчика сопровождается, во-первых, введением обрамляющих мотивов рассказчика, во-вторых, разработкой сказовой манеры в языке и композиции.

Обрамляющие мотивы сводятся обычно к описанию обстановки, в которой автору пришлось услышать новеллу („Рассказ доктора в обществе“, „Найденная рукопись“ и т. п.), иногда во введении мотивов, излагающих повод к рассказу (в обстановке рассказа происходит что-нибудь, заставляющее одного из персонажей вспомнить аналогичный случай, ему известный и т. п.). Разработка сказовой манеры выражается в выработке специфического языка (лексики и синтаксиса), характеризующего рассказчика, системы мотивировок при вводе мотивов, объединяемой психологией рассказчика, и т. п. Сказовые приемы имеются и в драме, где иногда речи отдельных героев приобретают специфическую стилистическую окраску. Так в старинной комедии обычно положительные типы говорили на литературном языке, а отрицательные и комические часто произносили свои речи на свойственном им диалекте.

Впрочем — весьма обширный круг новелл написан в манере отвлеченного повествования, без введения рассказчика и без разработки сказовой манеры.

Кроме новелл фабульных возможны новеллы бесфабульные, в которых нет причинно-временной зависимости между мотивами. Признак бесфабульной новеллы тот, что такую новеллу легко разнять на части, и части эти переставить, не нарушая правильности общего хода новеллы. В качестве типичного случая бесфабульной новеллы приведу „Жалобную книгу“ Чехова, где мы имеем ряд записей в железнодорожной жалобной книге, причем все эти записи никакого отношения к назначению книги не имеют. Последовательность записей здесь не мотивирована, и многие из них легко могут быть перенесены из одного места в другое. Бесфабульные новеллы могут быть весьма разнообразны по системе сопряжения мотивов. Основным признаком новеллы как жанра является твердая *концовка.* Новелла не должна обладать обязательно фабулой, приводимой к устойчивой ситуации, равно — она может и не проходить через цепь неустойчивых ситуаций. Иной раз описание одной ситуации достаточно для тематического заполнения новеллы. В фабульной новелле такой концовкой может быть развязка. Впрочем, возможно, что повествование не останавливается на мотиве развязки и продолжается дальше. В таком случае кроме развязки мы должны иметь еще какую-нибудь концовку.

Обычно в короткой фабуле, где трудно из самих фабульных ситуаций развить и подготовить окончательное разрешение — раз-

вязка достигается путем введения новых лиц и новых мотивов, не подготовленных развитием фабулы (внезапная или случайная развязка. Наблюдается это очень часто и в драме, где часто развязка не обусловлена драматическим развитием. См., например, Мольеровского „Скупого“, где развязка проведена через узнание родства, нисколько не подготовленное предыдущим).

Вот эта новизна концевых мотивов и служит главным приемом концовки новеллы. Обычно это — ввод новых мотивов, иной природы, чем мотивы новеллистической фабулы. Так — в конце новеллы может стоять нравственная или иная сентенция, которая как бы разъясняет смысл произошедшего (это — в ослабленной форме та же регрессивная развязка). Эта сентенциозность концовок может быть и не явной. Так мотив „равнодушной природы“ дает возможность заменить концовку — сентенцию описанием природы: „А в небе блистали звезды“, или „Мороз крепчал“ (это — шаблонная концовка святочного рассказа о замерзающем мальчике).

Эти новые мотивы в конце новеллы в силу литературной традиции получают в нашем восприятии значение высказываний большого веса, с большим скрытым, потенциальным эмоциональным содержанием. Таковы, например, концовки Гоголя, например, в конце „Повести о том, как поссорились Иван Иванович и Иван Никифорович“, фраза „Скучно на этом свете, господа“, обрывающая повествование, не приведшее ни к какой развязке.

У Марка Твэна есть новелла, где он ставит своих героев в совершенно безвыходное положение. В качестве концовки он обнажает литературность построения, обращаясь как автор к читателю с признанием, что никакого выхода он придумать не может. Этот новый мотив („от автора“) сламывает объективное повествование и является прочной концовкой.

Как пример замыкания новеллы боковым мотивом, приведу новеллу Чехова, в которой сообщается запутанная и бестолковая официальная переписка между властями по поводу эпидемии в сельской школе. Создав впечатление ненужности и нелепостей всех этих „отношений“, „рапортов“ и канцелярских отписок, Чехов замыкает новеллу описанием бракосочетания в семье бумажного фабриканта, составившего на своем деле громадный капитал. Этот новый мотив освещает все повествование новеллы, как безудержный „извод бумаги“ в канцелярских инстанциях.

В данном примере мы видим приближение к типу регрессивных развязок, которые придают новый смысл и новое освещение всем введенным в новеллу мотивам.

Элементами новеллы являются, как и во всяком повествовательном жанре — повествование (система динамических мотивов) и описания (система статических мотивов). Обычно между этими

двумя рядами мотивов устанавливается некоторый параллелизм. Очень часто такие статические мотивы являются своего рода символами мотивов фабульных или в качестве мотивировки развития фабулы, или просто устанавливается соответствие между отдельными мотивами фабулы и описания (например, определенное действие происходит в определенной обстановке, и эта обстановка является уже признаком действия). Таким образом, путем соответствий, иногда статические мотивы могут психологически преобладать в новелле. Это часто обнажается тем, что в названии новеллы заключается намек на статический мотив (например, Чехова „Степь“, Мопассана „Петух пропел“ ср. в драме „Гроза“ и „Лес“ Островского).

Новелла в своем построении часто отправляется от драматических приемов, представляя собой иногда как бы сокращенный в диалогах и дополненный описанием обстановки рассказ о драме. Впрочем, обычно новеллистическая фабула проще, чем драматическая, где требуется пересечение фабульных линий. В этом отношении любопытно, что весьма часто в драматической обработке новеллистических фабул в одной драматической рамке совмещаются две новеллистические фабулы, путем установления тождества главных персонажей в обеих фабулах.

В разные эпохи — даже самые отдаленные — замечалась тенденция к объединению новелл в новеллистические циклы. Таковы имеющие всемирное значение „Книга Калилы и Димны“, „Сказки 1001 ночи“, „Декамерон“. и т. п.

Обычно эти циклы не являлись простым, не мотивированным сборником рассказов, излагались по принципу некоторого единства: в повествовании вводились связующие мотивы.

Так — книга „Калилы и Димны“ изложена как разговор на моральные темы между мудрецом Байдаба и царем Дабшалимом. Новеллы вводятся как примеры на различные моральные тезисы. Герои новелл сами ведут обширные разговоры и сообщают друг другу различные новеллы. Ввод новой новеллы происходит обычно так: „мудрец сказал: „кто обольщается врагом, который не перестает быть врагом, с тем случается то, что постигло сов со стороны ворон“. Царь спросил: „А как это было?“. Байдаба отвечал“... и излагается сказка о совах-воронах. Этот почти обязательный вопрос „А как это было“ вводит новеллу в рамку повествования как моральный пример.

В „1001 ночи“ дается сказка о Шехерезаде, вышедшей замуж за халифа, который поклялся казнить своих жен на следующий день после свадьбы. Шехерезада рассказывает каждую ночь новую сказку, обрывая ее всегда на самом интересном месте и таким образом отсрочивая свою казнь. Ни одна из сказок не имеет отно-

шения к рассказчику. Для обрамляющей фабулы необходим только мотив рассказывания, причем совершенно безразлично, о чем будет рассказано.

В Декамероне повествуется об обществе, собравшемся во время эпидемии, опустошавшей страну, и проводившем время в рассказывании новелл.

Во всех трех случаях мы имеем простейший прием связывания новелл — при помощи *обрамления*, т.-е. новеллы (обычно мало развитой, поскольку она не имеет самостоятельной функции новеллы, а вводится лишь как обрамление цикла), один из мотивов которой является рассказывание.

Так же обрамлены сборники новелл Гоголя („Пасечник Рудый Панько“) и Пушкина („Иван Петрович Белкин“), где обрамлением является история рассказчиков. Обрамление бывает различных типов — или в форме *пролога* („повесть Белкина“) или предисловия, или *кольцевое*, когда по окончании цикла новелл возобновляется повесть о рассказчике, сообщенная частично в предисловии. К этому же типу относится обрамление с перебиванием, когда цикл новелл систематически перебивается (иногда внутри новеллы цикла) сообщениями о событиях обрамляющей новеллы.

К такому типу относится сказочный цикл Гауффа „Гостиница в Шпесарте“. В обрамляющей новелле сообщается о путешественниках, ночевавших в гостинице и заподозривших своих хозяев в сношениях с разбойниками. Решив бодрствовать, путешественники рассказывают друг другу сказки, чтобы разогнать сон. Обрамляющая новелла продолжается в промежутках между рассказами (причем одна сказка оборвана и вторая часть ее досказана в конце цикла), мы узнаем о нападении разбойников, о пленении части путешественников и их освобождении, причем героем является подмастерье-ювелир, спасающий свою крестную мать (не зная, кто она такая) и развязкой является узнание героем своей крестной матери и история его дальнейшей жизни.

В других циклах Гауффа мы имеем более сложную систему связывания новелл. Так в цикле „Караван“ из шести новелл две героями своими связаны с участниками обрамляющей новеллы. Одна из этих новелл „Об отрубленной руке“ скрывает ряд загадок. В качестве разгадки ее в плане обрамляющей новеллы незнакомец, приставший к каравану, рассказывает свою биографию, разъясняющую все темные моменты новеллы об отрубленной руке. Таким образом герои и мотивы некоторых новелл цикла пересекаются с героями и мотивами обрамляющей новеллы и слагаются в некоторое цельное повествование.

При более тесном сближении новелл цикл может превратиться в единое художественное произведение — роман. На пороге между

циклом и единым романом находится „Герой нашего времени“ — Лермонтова, где все новеллы объединены общностью героя, но в то же время не теряют своего самостоятельного интереса.

Нанизывание новелл на одного героя — один из обычных приемов объединения новелл в одно повествовательное целое. Однако, это не достаточное средство, чтобы из цикла новелл сделать роман. Так приключения Шерлока Холмса всё же — только борник новелл, а не роман.

Обычно в новеллах, объединенных в один роман, не довольствуются общностью одного главного героя, а лица эпизодические также переходят из новеллы в новеллу (или иначе говоря отождествляются). Обычный прием в романической технике — эпизодические роли в отдельные моменты поручать лицу, уже использованному в романе (сравни роль Зурина в „Капитанской Дочке“ — он играет роль в начале романа, как игрок на биллиарде, и в конце романа, как командир части, в которую случайно попадает герой. Это могли быть и разные лица, так как Пушкину только и нужно было, чтобы командир конца романа был ранее знаком Гриневу; с эпизодом биллиардной игры это никак не связано).

Но и этого недостаточно. Необходимо не только объединить новеллы, но и сделать их существование немыслимым вне романа, т.-е. разрушить их цельность. Это достигается отсечением концовки новеллы, спутыванием мотивов новелл (подготовка развязки одной новеллы происходит в пределах другой новеллы романа) и т. д. Путем такой обработки новелла как самостоятельное произведение превращается в новеллу, как сюжетный элемент романа.

Следует строго различать употребление слова „новелла“ в этих двух значениях. Новелла как самостоятельный жанр есть законченное произведение. Внутри романа это только более или менее обособленная сюжетная часть произведения и законченностью может не обладать. Если внутри романа остаются совершенно законченные новеллы (т.-е. которые мыслимы вне романа, сравни рассказ пленника в „Дон-Кихоте“), то такие новеллы имеют название „*вставных новелл*“.

Роман, как большая повествовательная форма, обычно сводится к связыванию новелл воедино.

Типичный прием связывания новелл, это — последовательное их изложение, обычно нанизываемое на одного героя и излагаемое в порядке хронологической последовательности новелл. Подобные романы строются как биография героя или история его путешествий (например, „Жиль-Блаз“ Лесажа).

Конечная ситуация каждой новеллы является начальной для следующей новеллы; таким образом в промежуточных новеллах отсутствует экспозиция и дается несовершенная развязка.

Для того, чтобы наблюдалось поступательное движение в романе, необходимо, чтобы каждая новая новелла или расширяла свой тематический материал, по сравнению с предшествующим, например: каждое новое приключение должно вовлекать все новый и новый круг персонажей в поле действия героя, или каждое новое приключение героя должно быть сложнее и труднее предшествующего.

Роман такого построения называется *ступенчатым* или цепным.

Для ступенчатого построения, помимо указанного, типичны еще следующие приемы связывания новелл: 1) ложная развязка: развязка, данная в пределах новеллы — в дальнейшем оказывается ошибочной или неверно истолкованной. Например, — персонаж, судя по всем обстоятельствам — гибнет. В дальнейшем мы узнаем, что этот персонаж спасся от гибели и фигурирует в следующих новеллах. Или — героя из тяжелого положения спасает пришедший к нему на помощь эпизодический персонаж. В дальнейшем мы узнаем, что этот спаситель — был орудием врагов героя, и вместо спасения герой попадает в еще более затруднительное положение. 2) С этим связана и система мотивов — тайн. В новеллах фигурируют мотивы, фабульная роль которых не ясна, и полной связи мы не получаем. В дальнейшем наступает „раскрытие тайны". Такова в сказочном цикле Гауффа тайна убийства в новелле об отрубленной руке. 3) Обычно романы ступенчатого построения изобилуют вводными мотивами, требующими новеллистического наполнения. Таковы мотивы путешествия, преследования и т. п. В „Мертвых Душах" мотив разъездов Чичикова дает возможность развернуть ряд новелл, где героями являются помещики, у которых Чичиков приобретает мертвые души.

Другой тип романического построения, это — кольцевое построение. Техника его сводится к тому, что одна новелла (обрамляющая) раздвигается. Изложение его растягивается на весь роман, и в нее внедряются в качестве перебивающих эпизодов все остальные новеллы. В кольцевом построении новеллы неравноправны и не последовательны. Роман представляет собственно замедленную в повествовании и растянутую новеллу, по отношению к которой все остальное является задерживающими и перебивающими эпизодами. Так роман Жюля Верна „Завещание чудака" в качестве обрамляющей новеллы дает историю наследства героя, условия завещания и т. д. Приключения героев, участвующих в игре, обусловленной завещанием, составляют перебивающие эпизодические новеллы.

Наконец, третий тип, это — параллельное построение. Обычно персонажи группируются на несколько самостоятельных групп, связанных каждая своей судьбой (фабулой). История каждой группы, их действия, район их действия составляет особый „план" для каждой группы. Повествование ведется многопланно: сообщается

о том, что происходит в одном плане, затем, то, что происходит в другом плане, и т. д. Герои одного плана переходят в другой план, происходит постоянный обмен персонажами и мотивами между повествовательными планами. Этот обмен и служит мотивировкой к переходам в повествовании от одного плана к другому. Таким образом рассказывается одновременно несколько новелл, в своем развитии пересекающихся, скрещивающихся, иногда сливающихся (при объединении двух групп действующих лиц в одну), иногда разветвляющихся; это параллельное построение обычно сопровождается и параллелизмом в судьбе героев. Обычно судьба одной группы противоставлена тематически (например, по контрасту характеров, обстановки, развязки и т. п.) другой группе, и таким образом одна из параллельных новелл как бы освещается и оттеняется другой. Подобное построение характерно для романов Толстого („Анна Каренина“, „Война и Мир“).

В употреблении термина параллелизм следует всегда различать параллелизм как одновременность повествовательного развертывания, и параллелизм как сопоставление или сравнение. Обычно одно совпадает с другим, но отнюдь не обусловливается одно другим.

Так как роман состоит из совокупности новелл, то для романа недостаточна обычная новеллистическая развязка или концовка. Замыкать роман надо чем-то более значительным, чем замыкание одной новеллы.

В замыкании романа существуют различные системы концовок.

1) Традиционное положение. Таким традиционным положением являются женитьба героев (в романе с любовной интригой), гибель героя. В этом отношении роман сближается с драматической фактурой. Замечу, что иногда для подготовки такой развязки вводятся эпизодические лица, вовсе не играющие первой роли в романе или драме, но судьбой своей связанные с основной фабулой. Их брак или смерть служат развязкой. Пример — драма Островского „Лес“, где героем является Несчастливцев, а брак заключают лица, сравнительно второстепенные (Аксюша и Петр Восьмибратов. Брак Гурмыжской и Буланова — параллельная линия).

2) Развязка обрамляющей (кольцевой) новеллы. Если роман строится по типу раздвинутой новеллы, то развязка этой новеллы достаточна для замыкания романа. Например, в романе Жюля Верна „Вокруг света в 80 дней“ к развязке приводит не то, что Филеас Фогг наконец окончил свое кругосветное путешествие, а то, что он выиграл пари (история пари и просчет дня — тема обрамляющей новеллы).

3) При ступенчатом построении — введение новой новеллы, построенной иначе, чем все предыдущие (аналогично введению нового мотива в концовке новеллы). Если, например, приключения

героя нанизаны как случаи, происходящие во время его путешествия, то концевая новелла должна разрушить самый мотив путешествия и тем существенно отличаться от промежуточных „путевых“ новелл. В „Жиль-Блазе“ Лесажа авантюры мотивируются тем, что герой меняет места своей службы. В конце — он добивается независимого существования, и более не ищет новых мест службы. В романе Жюля Верна „80.000 верст под водой“ герой переживает ряд авантюр, как пленник капитана Немо. Спасение из плена — конец романа, так как разрушает принцип нанизывания новелл.

4) Наконец для романов большого объема характерен прием „эпилога“ — комканья повествования под конец. После длительного и медленного рассказывания об обстоятельствах жизни героя за некоторый небольшой период — в эпилоге мы встречаем убыстренное рассказывание, где на нескольких страницах узнаем события нескольких лет или десятилетий. Для эпилога типична формула „через десять лет после рассказанного“ и т. п. Временный разрыв и убыстрение темпа повествования является весьма ощутимой „отметкой“ конца романа. При помощи эпилога можно замкнуть роман с весьма слабой фабульной динамикой, с простыми и неподвижными ситуациями персонажей.

К роману, как к большой словесной конструкции, предъявляется требование интереса, и отсюда требование соответствующего выбора тематики.

Обыкновенно весь роман „держится“ на этом внелитературном тематическом материале общекультурного значения. Надо сказать, что тематизм (внефабульный) и сюжетное построение взаимно обостряют интерес произведения. Так — в научно-популярном романе есть с одной стороны оживление научной темы при помощи сплетаемой с этой темой фабулы (например, в астрономическом романе обычно введение авантюр фантастического междупланетного путешествия), с другой стороны, самая фабула приобретает значение и особый интерес благодаря тем положительным сведениям, которые мы получаем, следя за судьбой вымышленных героев. В этом основа „*дидактического*“ (поучительного) искусства, формулированная в античной поэтике формулой „miscere utile dulci“ („смешивать полезное с приятным“).

Система внедрения внелитературного материала в сюжетную схему была отчасти показана выше. Она сводится к тому, чтобы внелитературный материал был художественно мотивирован. Здесь возможно различное внедрение его в произведение. Во-первых, самая система выражений, формулирующих этот материал, может быть художественной. Таковы приемы остранения, лирического построения и т. д. Другой прием, это — фабульное использование внелитературного мотива. Так если писатель хочет поставить на

очередь проблему „неравного брака“, то он избирает такую фабулу, где этот неравный брак будет одним из динамических мотивов Роман Толстого „Война и Мир“ протекает именно в обстановке войны, и проблема войны дана в самой фабуле романа. В современном революционном романе сама революция является движущей силой в фабуле повествования.

Третий прием, весьма распространенный, это — использование внелитературных тем как приема *задержания* или торможения. При обширном объеме повествования события необходимо задерживать. Это, с одной стороны, позволяет словесно развернуть изложение, а с другой стороны — обостряет интерес ожидания. В самый напряженный момент врываются перебивающие мотивы, которые заставляют отойти от изложения динамики фабулы, как бы временно прервать изложение, чтобы вернуться к нему после изложения перебивающих мотивов. Такие задержания чаще всего бывают наполнены статическими мотивами. Сравни обширные описания в романе В. Гюго „Собор Парижской Богоматери“. Вот пример „обнажения приема“ задержания в новелле Марлинского „Испытание“. В первой главе сообщается, как два гусара, Гремин и Стрелинский, независимо один от другого, поехали в Петербург. Вторая глава с характерным эпиграфом из Байрона „If I have any fault, 'tis disgression“ („Если я повинен в чем, так это в отступлениях“), описывает въезд одного гусара (без указания имени) в Петербург, и подробно описывается Сенная площадь. В конце главы мы читаем такой „обнажающий прием“ диалог: — „Помилуйте, господин сочинитель!“ — слышу я восклицание многих моих читателей: — вы написали целую главу о Сытном рынке, которая скорее может возбудить аппетит к еде, чем любопытство к чтению.

— В обоих случаях вы не в проигрыше, милостивые государи!

— Но скажите, по крайней мере, кто из двух наших гусарских друзей, Гремин или Стрелинский, приехал в столицу?

— Это вы не иначе узнаете, как прочитав две или три главы, милостивые государи!

— Признаюсь, странный способ заставить читать себя.

— У каждого барона своя фантазия, у каждого писателя свой рассказ. Впрочем, если вас так мучает любопытство, пошлите кого-нибудь в комендантскую канцелярию заглянуть в список приезжающих“.

Наконец тематика часто дается в речах. В этом отношении характерны романы Достоевского, где герои говорят на всевозможные темы, с разных сторон освещая ту или иную проблему.

Использование героя в качестве рупора для высказываний автора — традиционный прием в драме и романе. При этом возможно (обычно), что автор поручает свои взгляды положительному герою

(„резонер“), но также часто автор свои слишком смелые идеи передает герою отрицательному, чтобы тем самым отвести от себя ответственность за эти взгляды. Так поступил Мольер в своем „Дон-Жуане“, поручая герою атеистические высказывания, так нападает на клерикализм Матюрен устами своего фантастического демонического героя Мельмота („Мельмот-скиталец“).

Самая характеристика героя может иметь значение проведения внелитературной темы. Герой может быть своего рода олицетворением социальной проблемы эпохи. В этом отношении характерны такие романы как „Евгений Онегин“, „Герой нашего времени“, романы Тургенева („Рудин“, Базаров „Отцов и детей“ и др.). В этих романах проблема общественной жизни, нравственности и т. д. изображается как индивидуальная проблема поведения конкретного героя. Так как многие писатели совершенно непроизвольно начинают „ставить себя в положение героя“, то соответствующую проблему общего значения автор имеет возможность развивать, как психологический эпизод в жизни частного героя. Вот чем объясняется возможность работ, исследующих историю русской общественной мысли по героям романов (например, Овсянико-Куликовский „История русской интеллигенции“), ибо герои романов в силу их популярности начинают жить в языке как символы определенных общественных течений, как носители общественных проблем. Сравни в современной литературе Курбова — *Эренбурга*.

Но недостаточно объективное изложение проблемы в романе, — необходимо, обыкновенно, и ориентированное отношение к проблеме. Для такой ориентации можно применить и обычную прозаическую диалектику. Весьма часто герои романов произносят убедительные речи в силу логичности и стройности аргументов, ими выдвигаемых. Но такое построение не является чисто художественным. Обычнее прибегают к мотивам эмоциональным. То, что было сказано об эмоциональной окраске героев, разъясняет, как можно привлечь сочувствие на сторону героя и его идеологии. В старом моралистическом романе герой был всегда добродетелен, произносил добродетельные сентенции и торжествовал в развязке, в то время как его враги и злодеи, произносившие циничные злодейские речи, погибали. В литературе, чуждой натуралистической мотивировки, эти отрицательные типы, оттеняющие положительную тему, выражались просто и прямолинейно, почти в тоне знаменитой формулы „суди меня судья неправедный“, и диалоги приближаются иногда к типу фольклорных духовных стихов, где „неправедный“ царь обращается с такой речью: „ты не верь в свою веру правильную, христианскую, а поверь в мою веру, собачью, басурманскую“. Если мы проанализируем речи отрицательных героев (кроме случая, когда автор пользуется отрицательным героем как замаскированным рупором), даже близких к совре-

менности произведений, с отчетливой натуралистической мотивировкой, то мы увидим, что они отличаются от этой примитивной формулы только большей или меньшей степенью „заметания следов“.

Перенесение эмоционального сочувствия с героя на его идеологию — средство внушения „отношения“ к идеологии. Может оно быть дано и фабульно, когда динамический мотив, воплощающий в себе идеологическую тему, побеждает в развязке. Достаточно напомнить ура-патриотическую литературу эпохи войны, с описанием „германских зверств“ и благодетельного влияния „русского победоносного воинства“, чтобы уяснить прием, рассчитанный на естественную потребность читателя в обобщении. Дело в том, что вымышленная фабула и вымышленные ситуации, чтобы представить интерес значительности, постоянно выдвигаются как ситуации, по отношению к которым возможно обобщение, как ситуации „типичные“.

Отмечу еще необходимость путем системы особых приемов *обращения внимания* читателя на вводимые темы, которые не должны быть в восприятии равноправны. Такое привлечение внимания называется *педализацией* темы и достигается разным способом, начиная от простого повторения и кончая помещением темы в ответственные напряженные моменты повествования.

Переходя к вопросу о классификации романов, отмечу, как и по отношению ко всем жанрам, что реальная классификация их есть результат скрещивающихся исторических факторов и производится сразу по нескольким признакам. Так, если взять за основной признак систему рассказывания, то мы можем получить такие классы: 1) отвлеченное рассказывание, 2) роман-дневник, 3) роман-найденная рукопись (см. романы Райдера Хаггардта), 4) роман-рассказ героя („Манон Леско“ аббата Прево), 5) роман эпистолярный (запись в письмах героев — излюбленная форма конца XIX и начала XX века — романы Руссо, Ричардсона, у нас — „Бедные люди“ Достоевского).

Из этих форм, пожалуй, только эпистолярная форма мотивирует выделение в особый класс романов этого рода, так как условия эпистолярной формы создают совершенно особые приемы в развитии сюжета и обработке тематики (стесненные формы для развития фабулы, так как переписка происходит между людьми, не живущими вместе, или же живущими в исключительных условиях, допускающих возможность переписки, свободная форма для внедрения внелитературного материала, так как форма письма позволяет вводить в роман целые трактаты).

Постараюсь наметить лишь некоторые формы романа.

1) Роман авантюрный — типично для него сгущение приключений героя и. постоянные его переходы от опасностей, грозящих гибелью, к спасению. (См. романы Дюма).

2) Роман исторический, представленный романами Вальтер-Скотта, а у нас в России — романами Загоскина, Лажечникова, Алексея Толстого и др. Исторический роман отличается от авантюрного иным признаком (в одном — признак развития фабулы, в другом — признак тематической обстановки), и поэтому оба рода не исключают друг друга. Роман Дюма можно одновременно назвать и историческим и авантюрным.

3) Психологический роман, обычно из современного быта (во Франции Бальзак, Стендаль). К этому жанру примыкает обычный роман XIX века с любовной интригой, обилием общественно-описательного материала и т. п., который группируется по школам: английский роман (Диккенса), французский роман (Флобера — „Мадам Бовари“, романы Мопассана); особо следует выделить натуралистический роман школы Золя и т. д. Для подобных романов характерна адюльтерная интрига (тема супружеской неверности). К этому же типу тяготеет коренящийся в моралистическом романе XVIII века семейный роман, обычный „роман-фельетон“, печатающийся в немецких и английских „Магазинах“ — ежемесячных журналах для „семейного чтения“ (так называемый „мещанский роман“) „бытовой роман“- „бульварный роман“ и т. п.

4) Пародический и сатирический роман, приобретавший в разные эпохи разные формы. К этому типу принадлежит „Комический роман“ Скаррона (XVII век), „Жизнь и приключения Тристрама Шенди“ Стерна, создавший в прозаической форме особое течение, „стернианство“ (начало XIX века), к такому же типу можно отнести некоторые романы Лескова („Соборяне“) и т. п.

5) Роман фантастический (например, „Упырь“ Ал. Толстого. „Огненный Ангел“ Брюсова), к которому примыкает форма утопического и популярно-научного романа (Уэльс, Жюль Верн, современные романы-утопии). Романы эти отличаются остротой фабулы и обилием внелитературного тематизма; часто развиваются по типу авантюрного романа. (См. „Мы“ Евг. Замятина).

6) Роман публицистический (Чернышевского).

7) В качестве особого класса следует выдвинуть бессюжетный роман, признаком которого является крайняя ослабленность (а иногда и отсутствие) фабулы, легкая перестановка частей без ощутимого сюжетного изменения и т. п. К этому жанру можно было бы отнести вообще всякую большую художественно-описательную форму связных „очерков“, например, „путевые записки“ (Карамзина, Гончарова, Станюковича). В современной литературе к этой форме приближаются „романы-автобиографии“, „романы-дневники“ и т. д. (ср. Аксаковские „Детские годы Багрова-внука“) — через Андрея Белого и Б. Пильняка такая „беспланная“ (в смысле фабульного

оформления) форма начинает в настоящее время становиться типической. (Ср. „Am Zoo“ Викт. Шкловского.)

Этот весьма неполный и несовершенный перечень частных романических форм может быть развернут только в плоскости историко-литературной. Признаки жанра возникают в эволюции формы, скрещиваются, борятся между собой, отмирают и т. д. Только в пределах одной эпохи можно дать точную классификацию произведений по школам, жанрам и направлениям.

Стихотворное повествование.

Большая стихотворная форма именуется *поэмой.* Поэмы делятся на фабульные — эпические, и бесфабульные — дескриптивные (описательные) и дидактические.

В эпической поэме твердую форму представляет классическая эпическая поэма (представленная у нас, например, „Россиадой“ Хераскова), восходящая по своим формам к античной эпической поэме (Гомер, Виргилий), с одной стороны, и к фантастической итальянской поэме (Ариосто, Тассо) — с другой [1]). В сюжетном построении поэмы тяготеют к многопланности (параллельное ведение сюжета), и в пределах каждого плана—к авантюрной ступенчатости построения. Переход из плана в план совершается или при помощи песенного членения, или путем введения связующих переходных мотивов, именуемых „транзициями“ (иногда сокращаемыми до простой словесной формулы перехода: „но оставим нашего героя и посмотрим, что делает другой“). В тематике поэмы избирали значительные исторические моменты, при чем обязательно было присутствие фантастических существ („покровители“).

Эпическая поэма постоянно вызывала пародию, причем пародические приемы развивались в двух направлениях: высокий сюжет развивался в низкой лексике (например, „burlesque“ или „travesti“ — у нас в XVIII веке поэма Осипова „Энеида наизнанку“), или наоборот — высокий стиль и обычные приемы эпического развертывания применялись к низкому „тривиальному“ сюжету (у нас в XVIII веке поэмы В. Майкова, Чулкова, Шаховского).

Особое место занимала шутливая поэма, не чуждавшаяся приемов пародических поэм (преимущественно жанра „burlesque“). К такого рода поэмам относится „Душенька“ Богдановича.

Начало XIX века знаменует конец классической поэмы. Несколько дольше жила комическая поэма, к которой, отчасти примыкает „Руслан и Людмила“ Пушкина.

---

[1]) Итальянская поэма обладает свойством строфичности, что создает совершенно особые условия тематического развертывания. Ср. „Евгений Онегин“ Пушкина.

Поэмы описательные ведут свое начало от античных поэм Гезиода („Труды и Дни“) и Виргилия („Георгики“) и получили распространение преимущественно в XVIII веке. Наибольшим успехом пользовались поэмы Делиля („Сады“ переведены на русский язык Воейковым). Тематика описанных поэм — преимущественно картины природы (обычная тема — „времена года“: существуют поэмы на эту тему у Томсона, Сенламбера, Руше, Россе и мн. др.). Тематическое развертывание этих поэм происходит обычно в лирическом развертывании отдельных статических тем, располагаемых в порядке рассуждения. Впрочем — смена тем по риторической системе происходит лишь тогда, когда исчерпываются лирические стиховые ассоциации, которые „ведут“ тематику (известное утверждение поэтов, что „рифма ведет мысль“). Описания перебивались историческими отрывками и традиционными „эпизодами“, т.-е. стиховыми новеллами, с мало напряженной фабулой, данными в лирическом развертывании (со сгущением эмоциональных мотивов, „отступлениями“, сравнениями, описаниями и т. п.), и тематически гармонирующими с мотивами главного описания.

К описательным поэмам примыкают поэмы дидактические (поучительная поэма-трактат; пример „Art poétique“ Буало XVII века, есть несколько русских переводов).

Дидактические и описательные поэмы, дожившие до начала XIX века, являются предшественниками „романтической“ поэмы (Байрона, Пушкина и др.), которая появилась в результате разложения огромных описательных поэм (которые достигали по объему 10.000 стихов). Романтическая поэма, усвоив приемы описательных поэм, переместила роль внефабульных и фабульных мотивов; „скелетом“ романтической поэмы является фабула, излагаемая отрывочно, „фрагментарно“, перебиваемая описаниями и эмоционально-лирическими отступлениями. Временная перестановка, недоговоренность, фабулярные „невязки“, которые необходимо дополнять воображением, — все это характеризует сюжетное построение романтической поэмы. Время культивировки романтической поэмы длилось не долго (с 10-х по 30-е годы XIX века); однако, этот жанр определил развитие больших стиховых форм, разрабатывавшихся до ныне, что отчасти объясняется тем, что к роду романтических поэм принадлежат произведения Пушкина и Лермонтова, до сих пор оказывающие влияние на стихотворные формы.

За последние годы в поэзии обнаруживается тяготение к большим формам. Если не говорить о поэмах Маяковского, которые развивают несколько иную линию в поэзии, следует отметить поэмы Н. Тихонова („Лицом к лицу“), Б. Пастернака („Высокая болезнь“) и др. Новые поэмы не достигают по размеру старых (объем романтической поэмы колеблется от 500 — 1500 стихов), но тяготеет, подобно романтической поэме, к ослаблению фабульного элемента, к фрагментарности, лирическому развертыванию.

УКАЗАТЕЛЬ

новейшей избранной литературы по поэтике [1]).

Составил *С. Балухатый.*

Указатели литературы и обзоры.

И. Я. Айзеншток и **И. Я. Каганов**. Указатель работ по поэтике на русском языке (вышедших с 1900 — 1922 г.) (в книге Мюллер-Фрейенфельса. Поэтика. Харьков, 1923, стр. 201 — 213).

(Там же список основных трудов [русских и иностранных] по поэтике прежних годов.)

Б. В. Якубський. Библиография. (В книге „Наука віршування".) К., 1922, стр. 109 — 122.

А. И. Белецкий. Новейшие течения в русской науке о литературе. („Народное Просвещение", Курск, 1922, № 5 — 6, стр. 39 — 47.)

(Обзор работ по поэтике последнего времени и критика некоторых положений „формальной" школы.)

Он же. Несколько слов о разработке научной поэтики в России и на Западе. (См. Р. Мюллер-Фрейенфельс. Поэтика. X., 1923, стр. 1 — 20.)

(Обзор важнейших трудов по поэтике последнего времени; оценка интереса критиков и исследователей к общим вопросам поэтики; о целях ознакомления с психологической поэтикой.)

Вяч. Иванов. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. (См. „Научные Известия", 2-е изд. Гос. Изд.. М., 1922, стр. 164 — 181.)

(Обзор статей и книг: Белый. „Жезл Аарона", Белый. „О художественной прозе", Брюсов. „Наука о стихе", Брюсов. „Опыты", Сборники по теории поэтического языка. Вывод: „научная" или эмпирическая поэтика не возможна без философского анализа словесного материала и без исторической перспективы.)

---

[1]) В указатель вошли лишь те работы по поэтике, которые имеют актуальное значение: теоретическое или методологическое. На этом же основании включены и некоторые из статей и книг, не имеющие прямого отношения к теории литературы, но лишь частично затрагивающие ее проблемы. При распределении материала принимались во внимание, по возможности, следование по отделам книги и группировка №№ указателя по степени общности или конкретности темы. При равных признаках выдвигался порядок хронологический. Аннотация имела в виду точнее определить тему работы. При работах сомнительных по качеству дана ориентирующая оценка. Указатель замкнут. 1. X. 1924 г.

Техническая часть указателя выполнена П. Вилькошевским.

Г. О. Винокур. Новая литература по поэтике (Обзор). („Леф", 1923, № 1, стр. 239—243).

(Критический обзор книг 1922—1923 г.г.).

А. А. Смирнов. Новейшие русские работы по поэтике и литературной методологии. („Атеней", историко-литературный временник, кн. I—II, 1924. стр. 151—162.)

(Обзор трудов 1923—1924 г.г., имеющих общий и принципиальный характер.)

Общие труды по теории литературы.

ристотель. Об искусстве поэзии. Греческий текст с переводом и объяснениями В. Аппельрота. М., 1893, стр. IV + 97.

(О поэзии вообще и об отдельных ее видах. О комедии и трагедии: фабула (и ее виды), части трагедии, перипетия, узнавание, завязка, развязка, характеры, виды трагедии. О слове. О поэзии повествовательной.)

А. А. Потебня. Мысль и язык. (Полное собрание сочинений. Том первый.) Одесса, Изд. 4-е, 1922, стр. XXX + 185.

(Главы: ... Языкознание и психология. Чувственные восприятия. Рефлексивные движения и членораздельный звук. Язык чувства и язык мысли. Слово, как средство апперцепции. Представление, суждение, понятие. Поэзия. Проза. Сгущение мысли.)

Он же. Из записок по русской грамматике. Харьков, Изд. 2-е, 1888, стр. VI + + 535 + VI.

(О природе и функциях слова в главах Введения: Что такое слово, представление и значение...)

Он же. Из записок по теории словесности. Изд. М. В. Потебни, Х., 1905, стр. 649.

(Отделы: Поэзия и проза. Тропы и фигуры. Мышление поэтическое и мифическое.)

Он же. Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Изд. М. Потебни, Харьков, 1914, стр. 11 + 11 + 162.

(Об отношении поэтических произведений к слову на основе общей теории слова Потебни.)

А. А. Райнов. Потебня. Изд. „Колос", Ленинград, 1924, стр. 110. (О основных идеях П. Список трудов П.).

А. А. Веселовский. Поэтика. Том I и том II, вып. 1. (Поэтика сюжетов.) (См. Собрание сочинений А. Н. Веселовского. Изд. Ак. Наук. Спб., 1913, т. I, стр. 622; т. II, в. 1, стр. 148.)

(Проблемы исторической поэтики. Том I, статьи: Из введения в историческую поэтику. Из истории эпитета. Эпические повторения как хронологический момент. Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля. Три главы из исторической поэтики: 1. Синкретизм древнейшей поэзии и начала дифференциации поэтических родов. 2. От певца к поэту. Выделение понятия поэзии. 3. Язык поэзии и язык прозы. Том II, Вып. I. Поэтика сюжетов. Главы: Поэтика сюжетов и ее задачи. Мотив и сюжет. Важнейшие направления в изучении сюжетности. Бытовые основы сюжетности. Доисторический быт и отражающие его мотивы и сюжеты. Сюжеты по вопросам об их бытовом значении и др.)

Б. М. Энгельгардт. Александр Николаевич Веселовский. Изд. „Колос". П., 1924, стр. 214.

(Выяснение методологического подхода В. к материалу; Основные черты историко-литературной системы В.: его теория развития поэтических жанров; сюжетология; поэтический язык; об эволюции взглядов В.)

Вопросы теории и психологии творчества. Под редакцией Б. А. Лезина Харьков. 1911 — 1923. Том I — VIII.

(Том I: Д. Н. Овсянико-Куликовский. Из лекций об основах художественного творчества. Его же. Лингвистическая теория происхождения искусства и эволюции поэзии. К. Тиандер. Очерк эволюции эпического творчества. Е. Аничков. Историческая поэтика А. Н. Веселовского. А. Горнфельд. Трагедия. К. Тиандер. Обзор сюжетов драматической поэзии. Его же. Сущность комедии. Его же. Исторические перспективы современной лирики. А. Горнфельд. Проза. В. Харциев. Что такое проза? А. Горнфельд. Фигура в поэтике и риторике. Его же. Эпитет. Его же. Троп. В. Харциев. Элементарные формы поэзии. А. Горнфельд. Поэзия. — Том II, вып I. Синкретизм и дифференциация поэтических видов. Его же. От Софокла до Ибсена. Его же. Народно-эпическое творчество и поэт-художник. Его же. Морфология романа. Ф. Карташев. Лирическая поэзия, ее происхождение и развитие. — Том II, вып. 2. В. Харциев. Основы поэтики А. А. Потебни. Б. Лезин. Психология поэтического и прозаического мышления. Д. Н. Овсянико - Куликовский. Лирика — как особый вид творчества. — Том VII. А. Горнфельд. О толковании художественного произведения. Т. Райнов. „Обрыв“ Гончарова, как художественное целое. — Том VIII. А. И. Белецкий. В мастерской художника слова.)

Д. Н. Овсянико-Куликовский. Язык и искусство. Изд. И. Юровского. „Русская Библиотека“, № 8, Спб., 1895, стр. 71.

(Автор вслед за Потебней видит первоисточник искусства в языке. В книжке дает наблюдения, относящиеся к психологии языка и искусства. Анализ жизни отдельных художественных образов, как основных элементов искусства в главах: Худож. образ и понятие. Участие языка в подготовлении понятий. Худож. образ и идея. Грамматическая форма. Слово и сознание. Внешняя форма в языке.)

А. Белый. Символизм. Изд. „Мусагет“, М., 1910, стр. III + 633.

(Статьи о принципах анализа стиха и о ритме: Лирика и эксперимент. Опыт характеристики русского четырехстопного ямба. Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диаметре, „Не пой, красавица, при мне“... А. С. Пушкина (Опыт описания). Магия слов.)

В. М. Жирмунский. Задачи поэтики. (Сб. „Задачи и методы изучения искусств“. П. 1924, стр. 123 — 168.)

(Первоначально в сб. „Начала“ № 1. 1921, стр. 51 — 81.)

(Установление основных проблем и отделов поэтики, как науки о словесном искусстве. Задача общей или теоретической поэтики — дать систематическое описание поэтических приемов. В основу же систематического построения поэтики должна быть положена лингвистическая классификация фактов языка. В виде иллюстрации дан примерный разбор стихотворений Пушкина и отрывка прозы Тургенева.)

П. Н. Сакулин. К вопросу о построении поэтики. („Искусство“, 1923, № 1, стр. 79 — 93.)

(О задачах, объеме и построении поэтики; оценка статьи „Задачи поэтики“ В. Жирмунского. Утверждение, что теоретическая поэтика должна строиться не на лингвистике, а на учении о процессе литературно - художественного творчества.)

А. А. Смирнов. Пути и задачи науки о литературе (см. „Литерат. Мысль“, II, П. 1923, стр. 91 — 109.)

(Методологическая постановка проблемы. Анализ понятия поэзии с раскрытием понятия ценности литературного явления в телеологическом смысле; о методах изучения поэзии.)

В. М. Жирмунский. К вопросу о формальном методе. (См. Вальцель. „Проблема формы в поэзии". Изд. „Academia", П., 1923, стр. 1—23).

(Критика формального метода по проблемам: искусство как прием, историческая поэтика и история литературы, тематика и композиция, словесное искусство и литература.)

А. М. Цейтлин. Марксисты и „формальный метод". („Леф", 1923, № 3. стр. 114—131.)

(По вопросу о взаимоотношениях марксистского и формального методов. Анализ стилевых работ марксистов: Львова-Рогачевского, Фриче. Переверзева.)

В. Арватов. Контр-революция формы. (О Валерии Брюсове) („Леф". 1923, № 1. стр. 215—230.)

(Социологический анализ поэтических приемов Брюсова в книге стихов 1921 г.)

Ан. Машкин. Литература и язык в современной школе. Эскизы. Госиздат Украины, 1923, стр. 140.

(Частично, стр. 45—57 и 83—87, об изучении теории поэзии и стилистическом анализе в свете социологического метода в школе; о принципах и приемах исследования „формального" метода в школьном использовании.)

Р. Мюллер-Фрейенфельс. Поэтика. Пер. с нем. изд. 1921 г. Ред. и вступ. статья проф. А. И. Белецкого. Х., 1923, стр. 216.

(Психологическая поэтика. Психологическое обоснование сущности поэзии и производимого ее стилистическими формами воздействия. Главы. Сущность и стиль поэзии. Поэт и его стиль. Поэтический сюжет и его стиль. Стилистические формы передачи (воспроизведения). Язык и его стилистические формы. К проблеме оценки.)

Книга Мюллера не дает ключа к стилистическому анализу словесных произведений. Ее задача—дать психологические основы возникновения и развития поэтического искусства—выпадает целиком из круга вопросов истории и теории литературы.

О. Вальцель. Проблема формы в поэзии. Авторизованный перевод с немецкого М. Л. Гурфинкель, под ред. и с вступ. статьей проф. В. М. Жирмунского „К вопросу о формальном методе". Изд. „Academia". П., 1923, стр. 72.

(О проблеме поэзии как искусства, о применении к искусству поэтическому приемов анализа художественной прозы на примере анализа композиции романа и драмы.)

Г. О. Винокур. Поэтика. Лингвистика. Социология. (Методологическая справка) („Леф", 1923, № 3, стр. 104—113.)

(Цель аметки: дать схему раскрытия содержания „поэтики" как научной дисциплины. О языке, как материале поэзии. Об отличии языка от стиля.)

С. П. Бобров. Записки стихотворца. Изд. „Мусагет" М., 1916, стр. 92.

(Главы: Рифма и ассонанс. Еще о трехдольном паузнике. Согласные в стихе. Теория барона Гинцбурга (рецензия). Две статьи по ритму (рецензия статей Надоброво и Лукьянова.)

М. С. Григорьев. Слово—знание—искусство (Конспект курса). Госизд., М., 1920, стр. 30.

(План—конспект психологической поэтики с тезисом: искусство—особая форма знания и действительности.)

Он же. Введение в поэтику. Ч. I. Изд. „В. Думнов", М., 1924, стр. 89.

(Раскрытие психологической потебнианской поэтики в двух отделах: о природе слова и художественного произведения, о психологии и гносеологии творчества).

Б. М. Эйхенбаум. „Сквозь литературу". Сборник статей. Изд. „Academia", Л. 1924, ст. 279 (в серии „Вопросы поэтики").

(Статьи, трактующие отдельные вопросы поэтики: Державин. Карамзин. Письма Тютчева. О Льве Толстом. О кризисах Толстого. О трагедии и трагическом. О трагедии Шиллера в свете его теории трагического. Иллюзия сказа. Проблемы поэтики Пушкина. Как сделана „Шинель" Гоголя. О прозе М. Кузьмина. О звуках в стихе. Мелодика стиха. Судьба Блока. Некрасов.)

Основное устремление начальных статей Э. в сторону эстетики, в последующих ставятся конкретные проблемы формальной поэтики.

Г. Шпет. Эстетические фрагменты. Изд. „Колос", П., 1922—1923, I—III.

(Об эстетическом восприятии слова и его элементов; о функциях элементов слова.)

Учебники по теории словесности.

А. Шалыгин. Теория словесности и хрестоматия. Изд. 3-е, 1910, стр. 256.

(Учебник теории словесности с подробной характеристикой элементов стилистики в применении к средней школе. Отделы: Выразительные средства языка, Виды сочинений. В основе учебника проведена теория развития поэтических родов и форм, но нет выдержанной и однородной научно-популярной системы.)

И. П. Лысков. Теория словесности в связи с данными языковедения и психологии. М., 1914, стр. VIII+418.

(Учебник теории словесности с данными из языковедения, психологии и логики на основе теории Потебни и Овсянико-Куликовского. Отдельные главы детализованы самостоятельно. Отделы: Теория слова. Теория предложения. Теория сочинения.)

Д. Н. Овсянико-Куликовский. Теория поэзии и прозы (теория словесности). Госиздат. М.-П., изд. 5-е, 1923, стр. 95.

(Использование идей Потебни в оригинальной трактовке в духе других работ автора.)

П. С. Коган. Теория словесности для средних учебных заведений. Изд. „В. В. Думнов", М., 1915.

(Отделы: I. Слово. II. Словесное произведение. Мало освеженный учебник с традиционными определениями и классификациями.)

А. Пресс. Теория словесности. П., 1915, стр. 94.

(Очень сжатый курс с отделами: стилистики, учения о формах (теория прозы, теория поэзии. Цели учебника по преимуществу терминологические и классификационные.)

Приведенные учебники в недавней практике наших школ были наиболее популярными и сравнительно лучшими пособиями. Общий присущий им характер: догматизм изложения, стремление к полноте классификации и лаконичной безапелляционности определений. В отношении системы господствовал эклектизм: соединение формально-описательных признаков с фактами историко-литературными, в свете непременной „психологии творчества" и „законов" развития литературы.

СТИЛИСТИКА.

Сборники по теории поэтического языка. В. I и II. П., 1916—17, стр. 71 и стр. 94.

(Вып. I. *В. Шкловский.* — „Заумный“ язык и поэзия. *Л. Якубинский.* — „О звуках стихотворного языка“. *Б. Кушнер.* — О звуковой стороне поэтической речи. *Е. Поливанов.* — По поводу „звуковых жестов“ японского языка. *Вл. Б. Шкловский.* — Граммон. Звук, как средство выразительности речи. *Вл. Б. Шкловский.* — Нироп. Звук и его значение

Вып. II. *В. Шкловский.* — Искусство как прием. *Л. Якубинский.* — Скопление одинаковых плавных в практическом и поэтическом языках. *О. М. Брик.* — Звуковые повторы. *Л. Якубинский.* — Осуществление звукового единообразия в творчестве Лермонтова. *Б. Кушнер.* — Сонирующие аккорды. *Вл. Б. Шкловский.* — О ритмико-мелодических опытах профессора Сиверса.)

Поэтика (сборники по теории поэтического языка). П. 1919, стр. 168.

(I: *В. Шкловский.* — Потебня. *Л. Якубинский.* — О поэтическом глоссемосочетании. *В. Шкловский.* — О поэзии и заумном стихе. *Е. Поливанов.* — О звуковых жестах японского языка. *Л. Якубинский.* — О звуках стихотворного языка. *Л. Якубинский.* — Скопление одинаковых плавных. *О. Брик.* — Звуковые повторы.

II: *В. Шкловский.* — Искусство как прием. *В. Шкловский.* — Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. *Б. Эйхенбаум.* — Как сделана „Шинель“. — *Б. Эйхенбаум.* — Приложение. Библиография.)

Рец. В. Жирмунского в статье „Задачи поэтики (см. „Жизнь искусства“, 1919, № 313 — 317). (Раскрытие понятия поэтической фонетики, семасиологии и синтаксиса.)

Русская Речь. Сборник статей под ред. Л. В. Щербы. П., 1923, стр. 293.

(*Л. В. Щерба.* — Опыт лингвистического толкования стихотворений. I. „Воспоминание“ А. Пушкина. *Б. А. Ларин.* — О разновидностях художественной речи. Семантические этюды. *Л. П. Якубинский.* — О диалогической речи. *В. В. Виноградов.* — О задачах стилистики. Наблюдение над стилем „жития“ протопопа Аввакума).

(Задача сборника: исследование русского литературного языка с главным интересом к семантике, синонимике, словоупотреблению, синтаксису, эстетике языка.)

П. Н. Сакулин. Еще „о образех“. (Миниатюрный экскурс), (в сборн. „Атеней“, кн. I — II, 1924, стр. 72 — 78).

(Анализ книги Теодора Мейера „Das Stilgesetz der Poesie“ 1901 по вопросу об изучении поэтических образов).

Ю. Н. Тынянов. Проблема стихотворного языка. Изд. „Academia“, Л., 1924, стр. 138 (в серии „Вопросы поэтики“).

(Тема книги: конкретное понятие стиха в отличие от понятия прозы и особенности стихотворного языка. Задача книги: анализ специфических изменений значения и смысла слова в зависимости от самой стиховой конструкции. Главы книги: I. Ритм, как конструктивный фактор стиха. II. Смысл стихового слова.)

Г. О. Винокур. Футуристы—строители языка („Леф“, 1923, № 1, стр. 204—213.)
(О путях преодоления языковой инерции.)

Б. Арватов. Речетворчество. (По поводу „заумной" поэзии.) (См. „Леф", 1923, № 2, стр. 79—91.)

(О „заумии" в поэтической и практической речи; социологическое объяснение „заумии" и ее роли в поэзии.)

Он же. Язык поэтический и язык практический (см. „Печать и Революция", 1923, кн. VII, стр. 58—67.)

(Критический пересмотр общих положений школы формалистов в свете формально-социологического метода.)

А. М. Пешковский. Стихи и проза с лингвистической точки зрения. (См. „Свиток", № 3, М., 1924, стр. 197—224.)

(Обоснование принципиальной разницы между ритмом стихов и прозы с лингвистической точки зрения; строение свободного (тактового) стиха и мерной прозы.)

С. П. Бобров. Заимствования и влияния. (Попытка методологизации вопроса.) (См. „Печать и Революция", 1922, кн. VIII.)

(Об установлении влияний в поэзии по текстуальным совпадениям.)

А. Зеленецкий. Эпитеты литературной русской речи. Ч. I, М., 1913, стр. IX + 200.

(Подбор эпитетов русских писателей по алфавиту слов, имеющих эпитеты. Книга дает некоторый материал для словаря эпитетов, маловдовлетворительного. однако, по принципам составления.)

Рец. С. Боброва в „Трудах и днях", № 7, изд. „Мусагет". М., 1914. стр. 164—167.

В. А. Малаховский. Эпитет Тютчева. (См. „Камены", № 1, Чита, 1922 стр. 17—30.)

С. Шувалов. К поэтике Н. А. Некрасова. Сравнения. (См. „Свиток", № 1. М., 1922, стр. 135—148.)

(Характеристика сравнений Некрасова, как средства изобразительности и эмоциональности речи в плане описательном и статистическом. Общая характеристика художественных форм Н. на основе анализа сравнений.)

Вад. Ермолаев. Синтаксическая характеристика жанров словесных произведений в статистическом освещении. Ч. I, в. I. Изд. Филиппова, Казань, 1915, стр. 46.

(Характеристика литературных жанров со стороны типов, видов и членов простых предложений.)

С. Д. Балухатый. Некоторые ритмико-синтаксические категории русской речи. (См. „Известия Самарского Госуд. Унив." 1922, № 3.)

(О синтаксических повторах в речи разговорной и художественной как признаках ритмического ряда.)

В. М. Жирмунский. Как разбирать стихотворения? (См. „Жизнь Искусства" 1921, №№ 699—693.)

В. Н. Всеволодский-Гернгросс. Закономерность мелодии речи. (См. „Маски", 1913—14, № 7—8, стр. 37—72.)

(Определение мелодии речи и ее слагаемых, отличие музыкальной мелодии от речевой, об ударении в слове и в фразе, о композиции мелодии, о мелодических изменениях, о значении для мелодии знаков препинания, роль эмоций при сложении мелодий.)

Он же. Теория русской речевой интонации. Гос. Изд. П., 1922, стр. 128.

(Системное и расширенное изложение теории, приведенной в первой работе. Обе работы в части, касающейся мелодии и ритма речи, могут быть использованы при анализе мелодических рисунков произведений литературных.)

Л. Л. Сабанеев. Музыка речи. Эстетическое исследование. Изд. „Работник Просвещения“, М., 1923, стр. 190.

(Главы: О музыке речи. Анализ звуков речи. Дыхание в речи. Эмоциография речи. О содержании ритма. Речевая эвфония. Мелодия прозаической речи. Поэтическая речь. Возникающие проблемы.

Книга С. в части терминологической и отдельными приемами анализа мелодического и фонетического строя стиха и прозы полезна и теоретику литературы.)

Б. М. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. (Сборн. по теории, поэтического языка.) Изд. „Опояз“, СПБ., 1922. стр. 199.

(Постановка проблемы мелодики стиха и рассмотрение процесса развития мелодических приемов в русской лирике XIX в. Материал: Жуковский, Пушкин, Тютчев, Лермонтов, Фет.)

В. М. Жирмунский. Мелодика стиха. (См. „Мысль“, № 3, изд. „Academia“). П. 1922, стр. 109—139. По поводу книги Б. М. Эйхенбаума „Мелодика стиха“.)

(Задача статьи—обосновать точку зрения на вопросы „мелодического стиля“ в русской лирике, отличную от методов и подходов Эйхенбаума.)

А. Бергсон. Смех. (В Собр. Сочин., т. 5, изд. М. И. Семенова, СПБ., 1914. стр. 96—206.)

(Об отдельных словесных приемах комического.)

А. Белый. Жезл Аарона. (О слове в поэзии.) (См. сборн. „Скифы“, I, СПБ., 1917, стр. 155—212.)

(Частично: изобразительность стиха, „словесная инструментовка“, ассонансы, аллитерация, ритм.)

А. Артюшков. Звук и стих. Современные исследования фонетики русского стиха. „Сеятель“, П., 1923, стр. 72.

(Критический разбор фонетических анализов стиха Белого, Лукьянова, Дурылина, Шульговского, Боброва с приложением примерных таблиц гласных и согласных звуков русского языка с пояснениями.)

В. Я. Брюсов. Звукопись Пушкина. (См. „Печать и Революция“, 1923, кн. II, стр. 48—62.)

(Анализ аллитераций и форм звуковых построений.)

Б. Арватов. Синтаксис Маяковского. (См. „Печать и Революция“, 1923, кн. I.)

(Формально-социологический анализ поэмы „Война и Мир“.)

И. Бернштейн. О методологическом значении фонетического изучения рифмы. (К вопросу о Пушкинской орфоэпии.) (См. „Пушкинист“. IV, П. 1923, стр. 329—354.)

(К вопросу о произношении старых поэтов и приемах анализа этой проблемы.)

В. М. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Изд. „Academia“, П., 1923, стр. 337 (в серии „Вопросы поэтики“.)

(Главы: Проблемы рифмы. Классификация рифмы. Из истории русской рифмы. Происхождение рифмы.)

В. Я. Брюсов. О рифме. (См. „Печать и Революция“, 1924, кн. I, стр. 114—122.)

(Анализ книги „Рифма“ Жирмунского: всей теории и всей истории рифмы в книге Ж. нет, он дает лишь систему нашим знаниям о рифме.)

Он же. Левизна Пушкина в рифмах. (См. „Печать и Революция“, 1924, кн. 2, стр. 81—92.)

(Об особенностях пушкинских рифм по отношению к согласованию в них до-ударных звуков. Тезис: П. обращал большое внимание на звуки слева от ударного.)

П. Г. Богатырев. Народный театр. Изд. „Опояз“, Берлин—П., 1923. (См, Сборн. по теории поэтического языка“, вып. VI.)

(Гл. III. Общность стилистических приемов в чешском кукольном и русском народном театре.)

А. Белый. О художественной прозе. („Горн", изд. Моск. Пролетк., 1919, кн. II — III, стр. 49 — 55.)

(Анализ ритма в прозе Гоголя и Пушкина.)

Рец. Б. Томашевского в статье: А. Белый и художественная проза (См. „Жизнь и Искусства", 1920, № 454, 458, 459.) (Оценка: в учет ударений внесен произвол, схемы искусственны.)

Е. Кагаров. О ритме русской прозаической речи. См. „Наука на Украйне", 1922, № 4; стр. 324 — 332).

(Применение метода исследования К. Марбе и его школы к русской прозаической ритмике. Итоги наблюдений над отрывками прозы.)

Г. С. Шенгели. О ритмике Тургеневской прозы. (См. Г. Шенгели „Трактат о русском стихе", изд. 2-е, Гос. Изд., 1923, стр. 88 — 92.)

(Задача заметки: показать ритменный лад и закономерность „Разговоры" и „Как хороши, как свежи были розы".)

Б. М. Эйхенбаум. Анна Ахматова. (Опыт анализа.) П., 1923, стр. 132.

(Анализ лексической и стилистической сторон поэзии А. в свете общих теоретических вопросов.)

В. В. Виноградов. О символике А. Ахматовой. (Отрывки из работы по символике поэтической речи.) (См. „Лит. Мысль", I, изд. „Мысль", 1923, стр. 91 — 138.)

В. М. Жирмунский. Поэзия Александра Блока. (В книге статей „Об Александре Блоке". Изд. „Картонный Домик", П., 1921, стр. 65—165.)

(Частично о системе метафор-символов, об особенностях ритма-метра, о деканонизации точной рифмы.)

А. Белый. Александр Блок. (См. А. Белый „Поэзия слова". Изд. „Эпоха". П., 1922, стр. 106 — 134.)

(Частично об аллитерациях и ассонансах в поэзии Блока.)

В. М. Жирмунский. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. (Опыт сравнительно-стилистического исследования.) Изд. „Эльзевир". П., 1922, стр. 103.

(Описание стиля Брюсова в связи с поэтикой русских символистов и романтиков на фоне враждебной романтизму классической традиции Пушкина. Материал: Эротические баллады из сборника „Риму и Миру" и „Египетские Ночи".)

И. Е. Мандельштам. О характере гоголевского стиля. Глава из истории русского литературного языка. СПБ. — Гельсингфорс, 1902, стр. IX + 405.

(Работа в целом построена на психологической трактовке гоголевского стиля. Ценна, как один из ранних опытов широкого системного подхода к явлениям индивидуального прозаического языка; дана богатая классификация приемов стиля.)

А. Л. Слонимский. Техника комического у Гоголя. Изд. „Academia". П., 1923. стр. 65 (в серии „Вопросы поэтики".)

(Задача книги: осветить приемы комического у Г. с точки зрения теории комического. Главы: Юмор и гротеск. Комический аллогизм.)

Творческий путь Достоевского. Сборн. статей под ред. Н. Л. Бродского. Л., „Сеятель", 1924, стр. 215.

(Статьи: *В. Виноградов*. — Сюжет и архитектоника романа Д. „Бедные люди" в связи с вопросом о поэтике натуральной школы. *М. Давидович*. — Проблема занимательности в романах Д. *А. П. Скафтымов*. — Тематическая композиция романа „Идиот" и др.)

А. Белый. Вячеслав Иванов. (См. А. Белый „Поэзия слова", изд. „Эпоха". П., 1922, стр. 20 — 105.)

(Частично о стилистических особенностях поэзии И.)

Язык Ленина. („Леф“, 1924, № 1 [5], стр. 148.)

(Статьи *В. Шкловский.* — Ленин, как деканонизатор. *Б. Эйхенбаум.* — Основные стилевые тенденции в речи Ленина. *Л. Якубинский.* — О снижении высокого стиля у Ленина. *Ю. Тынянов.* — Словарь Ленина - полемиста. *Б. Казанский.* — Речь Ленина. *Б. Томашевский.* — Конструкция тезисов.)

К. И. Чуковский. Некрасов, как художник. Изд. „Эпоха“, П., 1922, стр. 77.

(Наблюдения над особенностями стиха Н. В книге нет единства метода и нет точных приемов анализа.)

Рец. В. Виноградова. (См. „Библиограф. Листы“, 1922. II. Отрицательная характеристика всей работы Ч.)

Ю. Н. Тынянов. Стиховые формы Некрасова. (См. „Летопись Дома Литераторов“, 1921, № 4.)

Д. И. Выгодский. Из эвфонических наблюдений („Бахчисарайский фонтан“.) (См. „Пушкинский сборник“ памяти С. Венгерова — Пушкинист IV. П., 1923, стр. 50 — 58.)

(Об эвфонической структуре поэмы.)

Творчество Тургенева. Сборн. статей под ред. И. Н. Розанова и Ю. М. Соколова. „Задруга“. М., 1920, стр. 233.

(Статьи: *В. Фишер.* — Повесть и роман у Тургенева. *М. Петровский.* — Таинственное у Т. *С. Шувалов.* — Природа в творчестве Т. *Б. Лукьяновский.* — Эпитет у Т. и др.)

Творческий путь Тургенева. Сборн. статей под ред. Н. Л. Бродского. П., „Сеятель“, 1923.

(Статьи: *Н. А. Энгельгардт.* — Мелодика тургеневской прозы. *М. А. Рыбникова.* — Один из приемов композиции у Т. *М. Самарин.* — Тема страсти у Т. — *А. С. Долинин.* — Т. и Чехов. (Параллельный анализ „Свидания“ Т. и „Егеря“ Чехова) и др.)

Тургенев и его время. Первый сборн. под ред. Н. Л. Бродского. М. - П. Гос. Изд., 1923, стр. 324.

(Статьи: *Л. Гроссман.* — Смена стилей в театре Т. *В. Дьяконов.* — Сравнения Т. *Н. Бродский.* — Проза „Записок Охотника“ [Несколько наблюдений над языком. Т.] и др.)

Р. О. Якобсон. Новейшая русская поэзия. Набросок 1-й. Виктор Хлебников. Прага, 1921, Типография „Политика“, стр. 68.

(Обоснование лингвистического анализа поэтического языка на материале поэзии В. Хлебникова.)

А. Белый. Луг зеленый. Изд. „Альциона“. М., 1910, стр. 247.

(Частично о стиле: Гоголя, Чехова, Сологуба.)

Он же. Пушкин, Тютчев и Баратынский в зрительном восприятии природы. (См. А. Белый „Поэзия слова“. Изд. „Эпоха“. П., 1922, стр. 7 — 19.)

(Частично о поэтическом словаре.)

РИТМИКА И МЕТРИКА.

Учебники по стихосложению.

Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Технические начала стихосложения СПБ. — М., 1914. Изд. Вольфа, стр. VII + 522.

(Задача книги дать характеристику поэтического творчества, как с технической, так и с эстетической стороны. Отделы: Учение о построении стиха (обычная метрика.) Учение о звуковой гармонии стиха (аллитерация, ассонанс, рифма.) Внешние художественные формы поэтических произведений (строфика.) — Книга имеет в виду практические цели [руководство для пишущих

стихи] и носит компилятивный характер. Дана русская и иностранная литература по теории и эстетике стиха).

Рец. В. Брюсова в „Рус. Мысли“, 1914, март, Критич. Обозр. стр. 97 – 98.

О. **Бургардт**. Новые горизонты в области исследования поэтического стиля. (Принципы Э. Эльстера.) Киев, 1915, стр. VI + 64.

(Изложение в сжатом виде теоретических воззрений Эльстера по отделам: Общие свойства стиля [эстетические и психологические]. Частные особенности стиля.)

Б. В. **Якубьский**. Наука віршування. „Слово“, Київ, 1922, стр. VI + 122.

(Учебник стихосложения на украинском языке с приложением библиографии. Главы: Теория стихотворного ритма. Античное (метрическое) стихосложение. Новое [тоническое] стихосложение. Евфония. Строфика).

Г. А. **Шенгели**. Практическое стиховедение. Изд. „Книгоиздательства писателей в Москве“, 1923, стр. 128.

(Учебник по стиховедению. Главы: Общее учение о стихе. Описание размеров. Паузный стих. Свободный стих. Ритмическая выразительность стиха. Евфония. Строфика.)

Б. В. **Томашевский**. Русское стихосложение. Метрика. Изд. „Academia“. П., 1923, стр. 156 (в серии „Вопросы поэтики“.)

(Задача книги дать краткое введение в изучение стихотворного языка со сведениями, необходимыми для самостоятельной работы по описанию стихотворного материала. Книга излагает основные проблемы метрики русского классического стиха.)

В. Я. **Брюсов**. Краткий курс науки о стихе. Ч. I. Частная метрика и ритмика русского языка. „Альцион“, М., 1919, стр. 130.

(Главы: Стихология общая и частная. Учение об элементах метра Чистые метры. Сложные метры. Смешанные метры. О рифме.)

Рец. Б. Томашевского. См. „Книга и Революция“, 1921, № 10—11.

Рец. Р. Якобсона. См. ниже.

Изд. 2-ое. Основы стиховедения. Курс В. У. З. Части первая и вторая. — Общее введение. Метрика и ритмика. М. Госизд, стр. 139.

(Сравнительно с 1-ым изд. подробнее о дольниках, об аномальных ипостасах, о свободных стихах.)

Он же. „Опыты“. (По метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам.) Изд. „Геликон“. М., 1918, стр. 200.

(Сборник примеров из поэзии Брюсова на виды метра, ритма, евфонии и строфики. Вступительная статья и послесловие со сведениями по этим отделам и их элементам.)

Статьи и исследования.

П. П. **Сокальский**. Русская народная музыка великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки. Х. 1888. стр. 367.

(Ч. 2-ая, гл. V, X, XI о ритмическом и мелодическом строении русского народного стиха.)

Ф. Ф. **Зелинский**. Ритмика и психология художественной речи. (См. „Мысль“, № 2. Изд. „Academia“. П., 1922, стр. 68—86.)

(Обоснование психологических законов ритмической речи на основе изучения заключительных колен периодов — клаузулов и ритмизации целых периодов в речах Цицерона. Интересны приемы анализа и система записей.)

К. Бюхер. Ритм и работа. Пер. с нем. С. С. Заяицкого. „Новая Москва“, 1923, стр. 326.
(О связи трудовых процессов с возникновением музыкальных и мелодических ритмов.)

Я. А. Денисов. Основания метрики у древних греков и римлян. Изд. Е. Гербек, М., 1888, стр. 198.

Б. В. Казанский. Учение об арсисе и тезисе. („Журн. Мин. Нар. Просв.“) 1915, авг. и дек.

Ф. Е. Корш. О русском народном стихосложении. I. Былина. (Сборн. 2-го отделения Р. Ак. Наук, т. LXVII, № 8, СПБ., 1901. и в Известиях 2-го отдела, 1896, т. I.)

Он же. Значение темпа в греческой ритмике („Филолог. Обозр.“, 1893, IV, 2, стр. 154—172.)

Он же. Новейшая теория дохмия („Филолог. Обозр.“, 1893, V, 2, стр. 95—129).
(Статья написана по поводу книги Я. Денисова. Дохмий.)

Он же. Основное время в ритмике („Филолог. Обозр.“ 1898, XV, стр. 13—4 перепечатано в издании Изв. Общ. Люб. Этн., Тр. Этн. Отд., XVII. Материалы по музык. ритмике, вып. I. М. 1907.)

Он же. Разбор вопроса о подлинности окончания „Русалки“ Пушкина по записи Д. Л. Зуева (Изв. II Отд. Ак. Наук, т. III, кн. 3, стр. 633—785; т. IV, кн. 1—100; кн. 2, стр. 476—588; отд. оттиск, СПБ. 1898).

Он же. Опыты окончания „Русалки“. (См. Пушкин и его современники“, т. I, вып. III, СПБ. 1905, стр. 1—22.)

Он же. Персидская грамматика и метрика (в сотрудничестве с Мирзой Джафаровым). М., 1901. Изд. 2-ое.

Он же. Об ударениях в русских песнях и стихах — письмо к В. Чернышеву, напеч. в приложении к его труду: Материалы для изучения говоров Мещовского уезда. (См. „Сборн.“ II отд., т. 70, стр. 206—213.)

Он же. Происхождение десятисложного стиха южных и западных Славян. (См. „Сборн“. в честь В. Ламанского, ч. 1, СПБ. 1905.)

Он же. Введение в науку о славянском стихосложении. (См. „Статьи по славяноведению.“ СПБ., вып. II, 1906, стр. 300—378.)

Он же. „Слово о Полку Игореве“. (См. Исследов. по русскому языку“, т. II, вып. 6, Изд. II. Отд. Ак. Наук, СПБ. 1909.)

Он же. Древнейший народный стих турецких племен. (См. „Зап. Вост. Общ.“ т. XI, вып. 2 и 3.)

Он же. До історіі украінського осьмискладового вірша. (См. „Зап. Наук. Тов. ім. Шевченка“, 1910, кн. IV, стр. 33—40.)

Он же. Различие между персидским и арабским стихосложением. (См. „Древн. Восточные“, 1913, IV, проток. 15—17, 53—96.)

А. Белый. О ритме. (См. „Горн“, изд. Моск. Пролетк. М., 1920. № 5, стр. 47—54.)
(Понятие ритма, анализ ритма стихотворного.)

Н. В. Недоброво. Ритм, метр и их взаимоотношение. (См. „Труды и Дни“ № 2. М., изд. „Мусагет“, 1912, стр. 14—23.)

В. А. Чудовский. О ритме Пушкинской „Русалки“. (Отрывок.) (См. „Аполлон“. 1914, № 1—2, стр. 108—121.)
(О „сказовом разборе“, о соотношении числа ударений в стихе „Русалки“ с тематической стороной произведения, о лейтмотивных и органических перебоях.)

Он же. Несколько мыслей к возможному учению о стихе. (С примерным разбором стихосложения в I главе „Евгения Онегина“.) (См „Аполлон“ 1915, № 8—9, стр. 55—95.)

(Обоснование логометровой системы, основанной на мере слов, а не стоп; выведение формулы стиха по этой системе; о ритме, метрической теме и строфемах, об ударении и логоморфемах, о фонофории и логометровой классификации стиха.)

В. А. Чудовский. Несколько утверждений о русском стихе. (См. „Аполлон“. 1917, № 4 — 5, стр. 58 — 69.)

(О „нормальной“ трехударной схеме в четырехстопном ямбе, о ритмах четырехстопного ямба, о ритмах четырехстопного хорея у Пушкина.)

Божидар. Распевочное Единство. Редакция, предисловие, комментарии С. Боброва. „Центрифуга“. М., 1916. стр. 84.

(Задача книги: характеристика неправильных размеров, так называемых, трехдольных паузников.)

С. П. Бобров. Новое о стихосложении Пушкина. Изд. „Мусагет“. М., 1915, стр. 39.

(Обоснование приемов анализа трехдольного паузника. Статьи: Трехдольный паузник у Пушкина. Разбор статьи Брюсова о технике Пушкина.)

Рец. Б. Томашевского в „Аполлоне“, 1915, № 10, стр. 74.

Он же. Описание стихотворения Пушкина „Виноград“. (См. „Пушкин и его современники“, вып. XXIX — XXX. СПБ., 1918, стр. 188 — 204.)

(Метрическая схема стихотворения, паузные формы, инструментовка, тропы и фигуры.)

В. Я. Брюсов. Об одном вопросе ритма. (По поводу книги А. Белого „Символизм“.) („Аполлон“, 1910, № 11, стр. 52 — 60.)

Он же. Стихотворная техника Пушкина. (См. Сочинения Пушкина под ред. С. Венгерова, изд. Брокгауз - Ефрон, т. VI, 1915, стр. 349 — 367.)

Б. В. Томашевский. Стихотворная техника Пушкина. (См. „Пушкин и его современники“, вып. XXVII — XXX. П., 1918, стр. 131 — 143.)

(Критический анализ статьи Брюсова „Стихотворная техника Пушкина“.)

Р. О. Якобсон. Брюсовская стихология и наука о стихе. (См. „Научные Известия“, № 2. М. Гос. Изд., стр. 222 — 240.)

(Разбор книги Брюсова „Наука о стихе“: метрическая схема Б. проходит мимо живого языка, основные элементы метрики охарактеризованы сбивчиво и противоречиво, попытки систематики ненаучны, нет исторической перспективы, вместо эмпирических законов догматические правила и исключения.)

Д. Г. Гинцбург. О русском стихосложении. (Опыт исследования ритмического строя стихотворений Лермонтова.) Под ред. и с прим. Г. Князева. П., 1915, стр. LXIII + 268.

(В работе Г. отсутствуют рациональный теоретический подход и критические приемы анализа.)

Рец. С. Боброва см. в его книге „Записки стихотворца“, М. 1916.

Рец. Б. Томашевского см. „Аполлон“. 1915, № 10, стр. 72

Б. В. Томашевский. Ритмика 4-х стопного ямба по наблюдениям над стихом „Евгения Онегина“ (см. „Пушкин и его современники“, вып. XXIX — XXX. П., 1918. стр. 144 — 187.)

(Изучение ритмических явлений Пушкинского 4-х стопного ямба: 1) распределение ударения в стихе, 2) расположение цезур.)

Г. А. Шенгели. Трактат о русском стихе. Ч. 1-я. Органическая метрика. Изд. 2-е, Гос. Изд., 1923, стр. 183.

(Задача книги: исследование русского литературного стиха, предназначенного к произнесению не в пении, но в рецитации. Отделы: обзор

и критика существующих воззрений. Материальные и методологические предпосылки. Теория интенс. Ритменные системы второго порядка. Приложение: Терминология, Морфология и статистика форм некоторых русских метров, О ритмике Тургеневской прозы.)

Б. В. Томашевский. Проблема стихотворного ритма. (Сборн. „Литературная Мысль“. в. II, П., 1922.)

(Задача статьи — поставить вопросы о материале и методе описания по отношению к проблеме ритма в русских стихах. О трех отделах ритмики: ритм словесно-ударный, ритм интонационно-фразовый, ритм гармонический.)

Р. О. Якобсон. О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. (Сборн. по теории поэтического языка, вып. V.) Гос. Изд., 1923, стр. 120.

(Анализ особенностей чешского стихосложения в плане сравнительной [с русским стихом] ритмики. Основы просодии вообще и чешской в частности.)

Ш. Вильдрак и **Ж. Дюамель.** Теория свободного стиха. (Заметки о поэтической технике.) Пер. и прим. В. Шершеневича. М., 1920, стр. 48.

(Отдельные замечания о строении французского свободного стиха, о рифме, о силлабическом стихе, об аллитерации.)

ТЕМАТИКА ОБЩАЯ.

А. Л. Бем. К уяснению историко-литературных понятий. (См. „Известия отдел. Русск. язык. и слов. Росс. Ак. Наук“, 1918, т. XXIII, кн. I, стр. 226 — 245.)

(Главы: 1. „Мотив“ и „Сюжет“. 2. Сюжет в лирике. 3. Содержание, идея, тема.)

И. И. Гливенко. Этюды по теории поэзии. (I. О литературном произведении и литературном изображении.) Харьков 1920, стр. II + 83.

(Постановка общего вопроса о назначении поэзии и о природе поэтического произведения, рассматриваемого в четырех этюдах: I. О литературном произведении и литературном изображении — определение поэзии, о поэтической действительности в отличие от реальной действительности, о цели поэтических произведений, о произведениях тенденциозных и внепоэтических.)

В. Б. Шкловский. Развертывание сюжета. Изд. „Опояз“, СПБ., 1921, стр. 60. (Сборн. по теории поэтического языка.)

(Проблемы стихосложения. Статьи: Строение рассказа и романа. Как сделан Дон-Кихот. — Речи Дон-Кихота. Вставные новеллы в Дон-Кихоте.)

М. Рыбникова. По вопросам композиции. Изд. В. В. Думнов, насл. бр. Салаевых. М., 1924, стр. 111.

(Статьи: 1. Приемы письма в „Войне и мире“. 2. Автор в изд. „Евгении Онегине“. 3. Движение в повестях и рассказах Чехова. 4. Рассказчик у Тургенева. 5. Единство во множестве: композиционное значение сюжета, сочетание сюжетов, роль темы, сплетение и слияние сюжетов, единство героя, человеческое соседство в романе, язык с композиционной точки зрения, вопросы композиции.)

И. А. Груздев. О приемах художественного повествования (см. „Записки передвижного театра“, 1922, № 40, 41, 42.)

(О приемах повествования от первого лица и характеристика „сказа“.)

ТЕМАТИКА ЧАСТНАЯ.

В. Г. Сахновский. Театр А. Н. Островского. М. 1920, стр. 192.

(Частично: общий характер письма Островского, типы, ремарки, колорит языка, имена, постройка пьес.)

К. Н. Державин. О трагическом. (Опыт.) Изд. „Эрато“. П., 1922, стр. 80.

(Об „идее“ и композиции произведений вообще, о приемах композиции жанра трагического.)

В. Волькенштейн. Драматургия. Метод исследования драматических произведений. „Новая Москва“. 1923, стр. 181.

(Задача книги — установление метода драматургической критики. Главы: Драматический процесс. Общая конструкция драмы. Конструкция драматической сцены. Конструкция драматической реплики. Ритм. Характеристика. Драма и трагедия. Комедия и фарс. Смысл драматического произведения. Массовые сцены.

Книга интересна по постановке проблем, но в отдельных своих утверждениях субъективна и парадоксальна. Отсутствует системно-монографическое обследование драматургии.)

Л. П. Гроссман. Театр Тургенева. Изд. Брокгауз-Ефрон, П., 1924, с. 171.

(О строении пьес Т. и их стиле.)

Исидор Клейнер. У истоков драматургии. Опыт обоснования метода исследования драматургических произведений. „Academia“. Л. 1924, стр. 124.

(Главы: Введение. Анатомия драматургии Софокла. Анализ построения драм. Действующие лица. Архитектоника пьесы. Формы театрального действия.

Книга интересна отдельными приемами анализа драматической композиции.)

А. А. Реформатский. Опыт анализа новеллистической композиции. Изд. „Опояз“. М., 1922, вып. I, стр. 20.

(Системное описание структуры новелл, функциональное исследование элементов новеллистической композиции, установление терминологии, примерный разбор новеллы Мопассана „Un coq chanta“.)

А. Цейтлин. Повести о бедном чиновнике. (К истории одного сюжета). М. 1923, стр. 62.

(Изучение темы „Бедного чиновника“ со стороны конструкции и бытования в литературе перв. пол. XIX в. и в частности у Достоевского.)

В. Б. Шкловский. Техника романа тайн. („Леф“. 1923, № 4, стр. 125—155.)

(Композиция: новеллы ошибки, новеллы с параллелизмом, романа тайн.)

В. В. Виноградов. Сюжет и композиция повести Гоголя „Нос“. (См. „Начала“, изд. „Эпоха“, № 1, П., 1921, стр. 82—105.)

Ю. Н. Тынянов. Достоевский и Гоголь. (К теории пародий.) Изд. „Опояз“. СПБ., 1921, стр. 48. (Сборн. по теории поэтического языка.)

(Обоснование пародии, как стилистического приема, и анализ пародийного плана в „Селе Степанчикове“ Достоевского. Статьи: Стилизация — пародия. Фома Опискин и „Переписка с друзьями“.)

В. Б. Шкловский. Сюжет у Достоевского. (См. „Летопись Дома Литераторов“, 1921, № 4.)

(О приемах кольцевых сюжетов в сказках, в романах, у Достоевского) осложнение сюжетных схем романов Достоевского вводными материалами.

А. Векслер. „Преступление и наказание“ Достоевского. (См. „Жизнь Искусства, 1920, № 342 и 343.)
(Основа построения романа — параллелизм сюжетов).

Л. П. Гроссман. Искусство романа у Ф. М. Достоевского. (См. сборн. „Свиток“, № 1. М., 1922, стр. 73—82.)
(Поиски Достоевским новой формы романа на фоне западно-европейского романа в первой половине XIX в. Основные принципы романической композиции Д.)

В. В. Виноградов. Стиль петербургской поэмы „Двойник“. (См. сборн. „Достоевский“ под ред. А. С. Долинина. П., 1922, изд. „Мысль“, стр. 211.— 257.)
(Рассмотрение внешней грамматической структуры повести и композиционного плана, предопределенного стилистическими приемами.)

А. С. Долинин. „Исповедь Ставрогина“ (в связи с композицией „Бесов“). (См. „Лит. Мысль“, I, изд. „Мысль“, 1923, стр. 139 — 162.)

М. А. Петровский. Композиция новеллы у Мопассана. (Опыт теоретического описания и анализа.) (См. „Начала“, № 1. П., изд. „Эпоха“, 1921, стр. 106—127.)
(Анализ с обоснованием терминологии. Материал: „En voyage“ М.)

А. Л. Слонимский. О композиции „Пиковой Дамы“. („Пушкинист“ IV, 1923, стр. 171 — 180.)
(Фантастические и реальные мотивировки в движении фабулы и разрешение ими композиционных задач повести.)

Б. М. Эйхенбаум. Болдинские побасенки Пушкина. (См. „Жизнь Искусства“. 1919, № 316—317.)
(О приемах сюжетного строения Пушкинских новелл.)

В. Б. Шкловский. Розанов. Из книги „Сюжет, как явление стиля“. Изд. „Опояз“, П., 1921, стр. 55.
(Анализ сюжетных схем и новых тем с точки зрения поэтики в книгах „Уединенное“ и „Опавшие листья“ Розанова.)
Рец. В. Жирмунского, в сборн. „Начала“, 1921, № 1, стр. 216 — 219.

Б. М. Эйхенбаум. Лабиринт сцепления. (См. „Жизнь Искусства“, 1919, № 312 и 315.)
(О сюжетном строении „Фальшивого купона“ Л. Толстого.)

Б. М. Эйхенбаум. Молодой Толстой. Изд. Гржебина. П., 1922, стр. 154.
(Выяснение основных литературных традиций Толстого, его системы стилистических и композиционных приемов.)
Главы: Дневники [1847 — 1852], Опыты в области романа. Борьба с романтикой [Кавказ и война].)

В. В. Гиппиус. О композиции тургеневских романов. (См. сборн. „Венок Тургеневу“, 1818 — 1918. Одесса. Изд. А. Ивасенко, 1919, стр. 25 — 53.)

Л. П. Гроссман. Композиция „Записки Охотника“. (См. сборн. „Свиток“. М., 1922, стр. 99 — 114.)

В. Б. Шкловский. „Тристрам Шенди“ Стерна и теория романа. (Стилистический комментарий.) Изд. „Опояз“. П., 1921, стр. 38.) (Сборн. по теории поэтического языка.)
(Анализ романа Стерна в свете теории сюжета.)
Рец. В. Жирмунского в сборн. „Начала“. 1921, № 1, стр. 216— 219.

С. П. Бобров. О лирической теме. (См. „Труды и Дни“. М., 1913, I—II, стр. 116—137 и отдельно.)
(Экскурсы: о темах в стихотворении, о лирической теме, как задаче построения движений лирических монад.)

В. М. Жирмунский. О поэзии классической и романтической. (См. „Жизнь Искусства“, 1920, № 367 и 368).
(Общие черты отличий двух поэтических школ.)

В. М. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Изд. „Опояз", Сборн. по теории поэтического языка. П., 1921, стр. 107.

(Описание и классификация принципов, определяющих внешнее построение, распределение или расположение в памятнике поэтическом художественного материала. Виды закономерного расчленения фонетического, синтаксического и тематического материала. Главы: Композиция и метрика. Строфа. Композиционное повторение. Композиция и синтаксис. Типы композиционного членения материалов. Композиция свободных стихов.)

А. С. Пушкин. Гавриилиада. Поэма. Редакция, примечания и комментарий Б. В. Томашевского. ПТБ., 1922.

(Главы: „Сюжет". „Композиция", „Изложение" и „Язык".)

В. М. Жирмунский. Байрон и Пушкин. (Из истории романтической поэмы. Изд. „Academia", Л., 1924, стр. 332.

(Задача книги дать историю литературного жанра лирической или романтической поэмы в связи с историей „Байронических поэм". Главы: 1. Байронические поэмы Пушкина: I. Байронизм П. как историко-литературная проблема. 2. Сюжет и композиция. 3. Лирическая манера повествования. 4. Байронические темы. 5. Два стиля. 6. Преодоление байронизма, II. Из истории русской романтической поэмы: 1. Постановка вопроса. 2. П. и его подражатели. 3. Романтическая поэма как литературный жанр. 4. Влияние Б. 5. Журнальные Отзывы).

И. Н. Розанов. Ритм эпох (Опыт теории литературных отталкиваний (см. „Свиток", № 3. М., 1924, стр. 175—196.)

(В общей форме проводится мысль, что каждый крупный писатель порывает с литературной традицией; движение в литературе слагается из 1) притяжения, 2) отталкивания, 3) инерции; новое течение возникает как реакция предшествующему.)

Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В двух томах. Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова и В. Чешихина-Ветринского. Том первый. [Абзац — Период.] Изд. Л. Д. Френкель. М. — Л. 1925. стлб. II + 576.

(В „Энциклопедии" даны сведения, расположенные в словарном порядке, по теории, психологии и истории словесно-художественного творчества, а также по лингвистике и грамматике.)

ПРЕДМЕТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ.

ОГЛАВЛЕНИЕ.

I. Элементы стилистики.

II. Сравнительная метрика.

III. Тематика.



ЛЕНГИЗ

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИЗДАТЕЛЬСТВА

ЛЕНИНГРАД: Дом Книги, Просп. 25 Октября, № 28. Тел. 132-44, 570-14.
МОСКВА: Тверская, ... Телефоны 3-92-07, 4-92-31.

ГЕОРГИЙ ГОРБАЧЕВ

ОЧЕРКИ СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Русская литература перед революцией; — Пережившие себя; — Сменовеховская идеология в художественной литературе; — Б. Пильняк; Серапионовы братья; — Н. Тихонов, Вл. Маяковский; — Рожденные в грозе и буре.

Гос. Изд. Л-гр. 1924. 182 стр. Ц. 1 р. 40 к.

Книга Георгия Горбачева распадается на семь глав в которых перед нами проходят: „пережившие себя“ (Бальмонт, Брюсов и др.), „сменовеховцы“ в художественной литературе, Борис Пильняк, Серапионовы братья (Н. Никитин, Зощенко, Слонимский), Н. Тихонов, В. Маяковский, „рожденные в грозе и буре“ (Аросев, Малышкин, Буданцев, Либединский, Тарасов-Родионов, С. Семенов, Сейфуллина, Лидин, Алексеев).

Интересную книгу Георгия Горбачева можно рекомендовать во все городские библиотеки, имея, конечно, в виду, что она рассчитана на подготовленного читателя“.

(„Вестник Книги“.)

Цена 1 р. 10 к.